<36618523120015

Lessing's Werke.

Elfter Theil.

Kleinere Schriften
zur dramatischen Poesie und zur Fabel.

Erste Abtheilung.

Berlin.
Gustav Hempel.
[c. 1870]

Kleinere Schriften
zur dramatischen Poesie.

I.

Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. — Theatralische Bibliothek. — Vorrede zu Thomson. — Sophokles.

Inhalt.

Kleinere Schriften zur dramatischen Poesie und zur Fabel. I.

Vorbemerkung.

Nicht ohne die lebhafte Besorgniß, ja die Vorwürfe seiner Eltern gegen sich wachzurufen, war der kaum 20jährige Lessing Ende des Jahres 1748 in das „verführerische und freigeistische Berlin" (Danzel, I. 171) übergesiedelt; zumal die Mutter nahm hieran und im Besonderen an dem Umgange mit dem „verruchten Mylius" (dem Herausgeber des „Freygeist") großen Anstoß. Die Vertheidigung, welche der Sohn in dem an die Mutter gerichteten Briefe vom 20. Januar 1749 versucht, mochte nicht viel gefruchtet haben; denn aus dem späteren Schreiben an den Vater (v. 30. Mai desselben Jahres) erhellt, daß auch des Vaters Urtheil nur zu sehr durch die Vorstellungen der Mutter in Mitleidenschaft gezogen war. „Cave ne de muliebri odio nimium participes", sagt Lessing in diesem Briefe mit Rücksicht auf den unversöhnlichen Haß der Mutter gegen seinen Freund, und auf Mylius ist auch die Stelle zu deuten: „So lange ich nicht sehe, daß man eins der vornehmsten Gebote des Christenthums, seinen Feind zu lieben, nicht besser beobachtet, so lange zweifle ich, ob Diejenigen Christen sind, die sich davor ausgeben."

In Wirklichkeit erwarb sich Mylius Verdienste um Lessing, da er Demselben zu den wichtigsten Bekanntschaften und Verbindungen, wie zu derjenigen mit dem Buchhändler Voß, dem Besitzer der heute noch bestehenden Vossischen Zeitung, verhalf und damit wesentlich dazu beitrug, die immerhin höchst prekäre materielle Existenz des rührigen jungen Schriftstellers in der preußischen Hauptstadt zu ermöglichen. Mit Mylius zusammen arbeitete Lessing denn auch seit Februar 1751 an der Vossischen Zeitung; mit ihm gemeinsam gab er die „Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" heraus, welche uns in diesem Bande beschäftigen. Auf diese Beiträge bezieht sich die Aeußerung im Briefe vom 11. April 1749 an den Vater: „Haben Sie die

Gütigkeit, Sich noch wenige Monate zu gedulden, so sollen Sie sehen, daß ich in Berlin nicht müßig bin oder nur vor Andre arbeite". Schon am Anfange des folgenden Jahres, wo das erste Stück der Beiträge erschien, hatte er sein Versprechen erfüllt.

Von den Beiträgen erschienen im Ganzen vier Stücke anonym Stuttgart 1750. Lessing's Antheil an denselben ist seine erste Bethätigung auf dem Gebiete der Theaterkritik und der Aesthetik im weiteren Sinne. Sie gingen freilich schon mit dem vierten Stücke wieder ein, und zwar in Folge eines Zerwürfnisses mit dem zeitherigen Mitarbeiter Mylius. Lessing „wollte länger keinen Theil daran nehmen", wie er selbst vier Jahre später in der Vorrede zur Theatralischen Bibliothek erklärt. Wir lassen die charakteristische Stelle hier wörtlich folgen: „Man sieht leicht, daß ich . . . diese Theatralische Bibliothek als eine Folge gedachter Beiträge ankündigen will. Ich verliere mich, nach dem Sprichworte zu reden, nicht mit meiner Sichel in eine fremde Ernte, sondern mein Recht auf diese Arbeit ist gegründet. Von mir nämlich schrieb sich nicht nur der ganze Plan jener periodischen Schrift [der Beiträge] her, so wie er in der Vorrede entworfen wird, sondern auch der größte Theil der darin enthaltenen Aufsätze ist aus meiner Feder geflossen. Ja, ich kann sagen, daß die fernere Fortsetzung nur dadurch wegfiel, weil ich länger keinen Theil daran nehmen wollte. Zu diesem Entschlusse brachten mich theils verschiedene allzu kühne und bittere Beurtheilungen, welche einer von meinen Mitarbeitern einrückte, theils einige kleine Fehler, die von Seiten seiner gemacht wurden, und die nothwendig dem Leser von den Verfassern überhaupt einen schlechten Begriff beibringen mußten. Er übersetzte zum Exempel die „Clitia" des Machiavell's. Ich konnte mit der Wahl dieses Stücks in gewisser Absicht ganz wohl zufrieden sein, allein mit seinem Vorberichte hatte ich Ursache, es ganz und gar nicht zu sein. Er sagte unter Andern darinne: „Fragt man mich, warum ich nicht lieber ein gutes als ein mittelmäßiges Stück gewählt habe, so bitte ich, mir erst ein gutes Stück von dem italienischen Theater zu nennen." Diese Bitte machte mich so verwirrt, daß ich mir nunmehr beständig vorstellte, ein Jeder, der in der wälschen Literatur nur nicht ganz und gar ein Fremdling sei, werde uns zurufen: „Wenn Ihr die Bühnen der übrigen Ausländer nicht besser kennt als die Bühne der Italiener, so haben wir uns keine Dinge von Euch zu versprechen!" Was war also natürlicher, als daß ich die erste die beste Gelegenheit ergriff, mich von einer Gesellschaft loszusagen, die gar leicht meinen Entwurf in der

Ausführung noch mehr hätte verunstalten können? Ich nahm mir vor, meine Bemühungen für das Theater in der Stille fortzusetzen und die Zeit zu erwarten, da ich das allein ausführen könnte, von welchem ich wohl sahe, daß es gemeinschaftlich mit Andern nicht allzu wohl auszuführen sei." (S. unten S. 185 f.)

Der „Mitarbeiter", von welchem Lessing hier spricht, ist eben Mylius, und mit den „allzu kühnen und bitteren Beurtheilungen" zielt er auf Dessen Aufsatz im 4. Stück der Beiträge (S. 596 ff.): „Nachricht von einem in Freiberg aufgeführten Schulschauspiele".

So war das weit aussehende Unternehmen nur kurzlebig gewesen, und vier Jahre verstrichen, ehe Lessing seine dramaturgische Thätigkeit wieder aufnahm. Es geschah dies gleichfalls in einer periodischen Schrift: 1754 erschien das erste Stück von „Gotth. Ephr. Lessing's Theatralischer Bibliothek" Berlin bei Christian Friederich Voß. Sie hörte aus nicht weiter bekannten Gründen mit dem vierten Stücke 1758 auf zu erscheinen.

Wie schon die Titel beider eben besprochenen Zeitschriften anzeigen, enthalten letztere eine Sammlung einzelner Aufsätze. Der größte Theil derselben ist von Lessing verfaßt und bildet nebst Dessen Vorrede zu der 1756 erschienenen deutschen Uebersetzung von Thomson's Trauerspielen und seiner 1760 im Druck begonnenen Arbeit über Sophokles[1]) den Inhalt des gegenwärtigen Bandes.

Ueber Lessing's Antheil eigner Aufsätze in den Beiträgen weichen die Ansichten der Literarhistoriker sowie der Herausgeber seiner Werke namentlich in Bezug auf zwei von einander ab.

Die Aufsätze der Theatralischen Bibliothek dürfen dagegen sämmtlich als aus Lessing's Feder herrührend angesehen werden, und nur bei einem einzigen ist die Möglichkeit einer fremden Mitwirkung nicht ausgeschlossen.

Es erscheint uns zweckmäßig, bevor wir auf diesen Gegenstand näher eingehen, dem Leser den vollständigen Inhalt beider Sammlungen durch eine tabellarische Uebersicht zu veranschaulichen, aus welcher zugleich das Verhältniß der gegenwärtigen zu den früheren Ausgaben der sämmtlichen Werke Lessing's, und zwar 1) von dessen Bruder, K. G. Lessing, 2) von Schink, 3) von Lachmann, 4) von Maltzahn, ersichtlich ist. In derselben ist Nr. 1 durch L, 2 durch S, 3 durch La, 4 durch M bezeichnet.

---

1) Vgl. die besondere Vorbemerkung dazu, unten S. 863 ff.

I. Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (1750).

Unsere Ausgabe Seite						
		Erstes Stück.				
3 ff.		Vorrede	0	0	0	M
	I.	Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst sei	0	0	0	0
11 ff.	II.	Leben und Werke des Plautus .	L	S	La	M
	III.	Von dem Nutzen und den Theilen des dramatischen Gedichts. Aus dem Französischen des Corneille .	0	0	0	0
	IV.	Voltaire's Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engländer. Aus seinen Briefen über die Engländer übersetzt	0	0	0	0
	V.	Theatralische Neuigkeiten aus Paris	0	0	0	0
	VI.	Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin	0	0	0	0
		Zweites Stück.				
35 ff.	I.	Die Gefangnen des Plautus . .	0	0	La	M
	II.	Die zweite Abhandlung des Corneille von den Trauerspielen	0	0	0	0
	III.	Untersuchung, ob man in Lustspielen die Charaktere übertreiben solle	0	0	0	0
	IV.	Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Dresden	0	0	0	0
	V.	Fortgesetzte Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin	0	0	0	0
	VI.	Theatr. Neuigkeiten aus Paris .	0	0	0	0
		Drittes Stück.				
	I.	Clitia. Ein Lustspiel aus dem Italienischen des Machiavell . . .	0	0	0	0

Unsere Ausgabe Seite			L	S	La	M
81 ff.	II.	Kritik über d. Gefangnen d. Plautus	L	S	La	M
	III.	Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Paris .	0	0	0	0
133 ff.	IV.	Werenfels' Rede zu Vertheidigung d. Schauspiele (übers. v. Gregorius)	L	S	La	M

Viertes Stück.

	I.	F. Riccoboni's (d. J.) Schauspielkst.				
139		Vorbericht des Uebersetzers	0	0	0	M
140 ff.		Text	0	0	0	0
	II.	Die dritte Abhandlung des Corneille von den drei Einheiten	0	0	0	0
121 ff.	III.	Beschluß der Kritik über „Die Gefangnen" des Plautus	L	S	La	M
	IV.	Nachricht von dem gegenwärt. Zustande des Theaters in Stuttgart .	0	0	0	0
	V.	Von einem in Freiberg aufgeführten Schulschauspiele	0	0	0	0

II. Theatralische Bibliothek.

Erstes Stück. 1754.

185 ff.	Vorrede	L	S	La	M
189 ff.	1. Abhandl. v. weinerlichen Lustspiel . (L und S mit Weglassung der dem Texte einverleibten zwei Uebersetzungen.)	L	S	La	M
235 ff.	2. Thomson's Leben	L	S	La	M
	3. Auszug aus der „Virginia"				
251 ff.	Vorbemerkung .	L	S	La	M
255 ff.	Text.	0	0	0	M
301 ff.	4. Auszug aus dem „Schauspieler" von R. de Ste. Albine	0	0	La	M
333 ff.	5. Leben des Destouches	L	S	La	M

Unsere Ausgabe Seite					
341 ff.	6. Ueber das Lustspiel „Die Juden" .	L	S	La	M
	Zweites Stück. 1754.				
349 ff.	7. Von den Trauerspielen des Seneca.	L	S	La	M
	8. Riccoboni, Gesch. d. ital. Schaubühne				
423 ff.	Nachricht vom Verf.	L	S	La	M
426 ff.	Text	0	0	0	0
	9. Auszug aus „Sophonisba" und „Rosmunda"				
471	Vorbemerkung . .	0	0	La	M
472 ff.	Text	0	0	0	M
	10. Auszug aus der „Calandra"				
489	Vorbemerkung . .	0	0	La	M
489 ff.	Text	0	0	0	M
	Drittes Stück. 1755.				
	11. Du Bos, Theatr. Vorstell. der Alten				
519 ff.	Vorbemerkung . . .	0	0	La	M
521 ff.	Text	0	0	0	0
	Viertes Stück. 1758.				
691 ff.	12. Geschichte der englischen Schaubühne	L	S	La	0
717 ff.	13. Von Joh. Dryden . . . . . . (La u. M mit Weglassung der in den fortlaufenden Text eingeflochtenen Citate.)	0	0	La	M
761 ff.	14. Entwürfe ungedruckter Lustspiele des italienischen Theaters	0	0	La	M

Wir ersehen aus dieser Tabelle, daß Lessing's Bruder und Schink von den Aufsätzen der Beiträge nur die Abhandlungen über Plautus (mit Ausschluß der Uebersetzung der Gefangnen) und Werenfels' Rede aufgenommen haben. Lachmann fügt die Uebersetzung der Gefangnen hinzu, und Maltzahn noch die Vorrede, nachdem Danzel deren Uebergehung

als eine wesentliche Lücke in den bisherigen Ausgaben bezeichnet und für deren Aechtheit plaidirt hatte, und außerdem den „Vorbericht des Uebersetzers“ zu Riccoboni's Schauspielkunst.

Von den 15 Aufsätzen der Theatralischen Bibliothek haben Lessing's Bruder und Schink nur sechs vollständig aufgenommen, einen siebenten mit Weglassung der dazu gehörigen übersetzten Stücke und von zwei andern nur die Vorbemerkungen. Die Lachmann'sche Ausgabe dagegen enthält alle Aufsätze, jedoch nur zum Theil vollständig. Maltzahn wiederum giebt auch noch drei von denjenigen Aufsätzen vollständig, von denen Lachmann nur die Vorbemerkung aufgenommen hat, und weicht überdem noch darin von Letzterem ab, daß er die Geschichte der englischen Schaubühne wegläßt, wie letztere denn schon von Danzel (I. 281) Lessing abgesprochen war.

Indem Lachmann die sämmtlichen Aufsätze der Theatralischen Bibliothek in seine Ausgabe der Werke Lessing's aufnahm, erklärte er sich in Bezug auf dieselben für die Autorschaft Lessing's. Die Weglassung der Texte einiger Uebersetzungen beweist nichts hiergegen, weil die betreffenden Vorberichte und Vorbemerkungen mitgetheilt werden und diese die gleiche Autorschaft für die Uebersetzung der Texte mit einschließen.

Was die Beiträge anlangt, so sprechen wir als Lessing'sche Arbeiten an: 1) Die Vorrede. 2) Leben und Werke des Plautus. 3) Die Gefangnen des Plautus. 4) Kritik über die Gefangnen des Plautus. 5) Werenfels' Rede. 6) F. Riccoboni's Schauspielkunst. Von den andern Aufsätzen der Beiträge sind von Mylius verfaßt: 1. „Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst sei“ (Jördens, III. 774; Goedeke's Grundriß, II. 613), 2. „Untersuchung, ob man in Lustspielen die Charaktere übertreiben solle“ (Jördens, a. a. O.; Goedeke, S. 614; vgl. unten S. 228, Anm.), 3. „Clitia“ (vgl. die oben S. VIII f. mitgetheilte Stelle aus Lessing's Vorrede zur Theatral. Bibl.), 4. nach Danzel (auf Grund von „Lessing's Leben“, I. 107) auch die „Nachricht von einem in Freiberg aufgeführten Schulschauspiele“. Bei letzterem stellt die S. VIII f. mitgetheilte Stelle der Vorrede Mylius' Autorschaft nach unserem Erachten außer allen Zweifel. — Außerdem dürften nach Danzel (I. 179) die Nachrichten über das Pariser Theater F. M. Grimm zum Verfasser haben. Offenfelder's Mitwirkung wird gleichfalls vermuthet (Danzel, I. 60, Anm.). — Für die anderen Aufsätze der Beiträge außer den genannten ist die Autorschaft Lessing's durch nichts wahrscheinlich

gemacht. Wir haben demnach hier nur noch die Aechtheit der Vorrede und der Uebersetzung von Riccoboni's Schauspielkunst näher zu erörtern.

Für die Vorrede als Lessing'sche Arbeit sprechen nach unserem Urtheil folgende Gründe: 1) die Bezugnahme auf dieselbe im Eingang der „Abhandlung über Plautus" (s. S. 11); 2) der Umstand, daß Lessing in der Vorrede zur „Theatralischen Bibliothek" (vgl. oben S. VIII) sagt: „Von mir schrieb sich nicht nur der ganze Plan jener periodischen Schrift her, so wie er in der Vorrede entworfen wird, sondern auch der größte Theil der darin enthaltenen Aufsätze ist aus meiner Feder geflossen"; 3) die Stelle in der Kritik der Gefangnen (unten S. 89 f. u. 90, Anm.): „Ich habe geglaubt, es stehe mir frei, von den Regeln, die ich mir selbst gemacht, gleich das erste Mal abzugehen", was direct auf die Vorrede zielt (vgl. ad 2. und 3. Danzel, I. 179); 4) der innere Grund, daß dem intellectuellen Urheber und der eigentlichen Seele des ganzen Unternehmens auch die Abfassung der Vorrede des Werkes a priori zuzuschreiben ist; 5) die Schreibart dieser Vorrede ist des jungen Lessing durchaus würdig. Wie scharf und schlagend kämpft er gegen die geistlichen Verächter der Schauspielkunst an, „die Stöcke" oder „Rasenden" auf den Kanzeln! Der Schluß lautet ganz Lessingisch, wie uns scheint: „Wir wollen doch nimmermehr hoffen, daß diese äußerliche Anständigkeit auch unter die Eitelkeit der Welt mit gehöre" (unten S. 8).

Riccoboni's Schauspielkunst hat hinsichtlich der Verfasserschaft die verschiedenartigste Beurtheilung gefunden. Lessing's Bruder und Schink ignoriren sie gänzlich, Lachmann desgleichen; nach Goedeke (II. 614) rühre sie von Mylius her und hätte „wegen der von Lessing mißbilligten Tendenz den Schluß der Beiträge veranlaßt" (!); Maltzahn theilt nur den „Vorbericht des Uebersetzers" mit. Wir halten Vorbericht und Uebersetzung für Lessingisch. Freilich giebt Lessing selbst für seine Autorschaft keinen entscheidenden Fingerzeig, und was Danzel (I. 178, Anm. *) als Beweis für dieselbe anführt, hat keinen Werth, da ihm ein eigenthümlicher lapsus begegnet ist. Er sagt a. a. O.: „Ferner dürfte auch die Uebersetzung von dem Buche des jüngern (F) Riccoboni Le comédien, die sich im vierten Stück [der Beiträge] findet, von Lessing herrühren. Lessing läßt sich nämlich im dritten Stücke [unten S. 84 und Note b] von seinem fingirten Correspondenten den Rath ertheilen, des Grimarest Traité du récitatif zu übersetzen, sagt dann aber:

gleichwohl schiene ihm auch dieser Schriftsteller von der theatralischen Declamation noch nicht zureichend gehandelt zu haben. Das Beste, was er sich entsinne darüber gelesen zu haben, sei das Gedicht des Riccoboni: dell' arte rappresentativa, besonders aber das ganz neue Werk Le comédien — und in dem „Vorbericht“ heißt es, die Uebersetzung sei schon im vorigen Stück versprochen worden [unten S. 139]. Es würde also auch dieser Vorbericht ein kleines Lessing'sches Paralipomenon sein. Doch ist er zu geringfügig, als daß ich ihn in den Anhang setzen könnte.“ Danzel's Irrthum ist augenfällig: Das Buch des jüngeren Riccoboni im 4. Stück der Beiträge führt nicht den Titel: „Le comédien“, sondern wie wir in unserer Anm. 2, S. 139 bemerken: „L'Art du théâtre“, und Lessing meint in der von Danzel angezogenen Anmerkung (unten S. 84, Note b) mit dem „ganz neuen Werk Le Comédien“ nichts Anderes als das so betitelte Buch des Remond de Ste. Albine, aus dem er im 1. Stück der Theatral. Bibl. (unten S. 301 ff.) einen Auszug giebt. Daß er letzteres Buch in jener Anmerkung zusammen mit dem Riccoboni'schen Gedichte anführt, nur dem Titel nach und ohne den Verfasser zu nennen, gab Anlaß zu Danzel's Mißverständniß. Danzel's Deduction paßt also nicht auf die Schauspielkunst. Was Letzterer dann noch in seiner Note von dem „Versprechen im vorigen [III.] Stück“ richtig erwähnt, kann solchergestalt nichts für Lessing's Autorschaft beweisen. (Das Versprechen ist übrigens nicht, wie es nach Danzel scheint, in der von ihm ausgehobenen Stelle abgegeben, sondern in den Beiträgen, III. S. 452, in einem Aufsatze über das Pariser Theater.) Einen äußeren Anhalt giebt aber die oben S. VIII schon angeführte Stelle: „der größte Theil der darin [in den Beiträgen] enthaltenen Aufsätze ist aus meiner Feder geflossen“, wenn man sie mit nachstehender, aus einem Briefe Lessing's an seinen Vater, vom 2. Novbr. 1750, aus Berlin (Lachmann, XII. S. 15) zusammenhält, die des 4. Stückes der Beiträge mit folgenden Worten gedenkt: „Der Baron v. d. G[oltz] ist zwar vor 14 Tagen wieder auf seine Güter gegangen, daß ich also einigermaßen freier gewesen bin; ich habe aber nach seiner Abreise das ganze vierte Stück der theatr. Beiträge besorgen müssen, was eigentlich schon diese Messe hätte sollen fertig werden, und diese Arbeit hat mich bis an vergangnen Sonnabend nicht über eine Stunde Herr sein lassen.“ Die gesperrten Worte würden zu emphatisch klingen, wollten wir vom „ganzen vierten Stück“ nur die wenigen Seiten des „Beschluß der

Kritik über Die Gefangnen des Plautus" für Lessing in Anspruch nehmen. Gegenüber diesem Mangel anderer directer Beweise bestimmt uns aber ein sehr gewichtiges Argument: die Sprache. Man vergleiche die folgenden, vier und fünf Jahre späteren Uebersetzungen Lessing's aus Remond de Ste. Albine, Riccoboni und Du Bos in der Theatral. Bibl. an der Hand der Originale mit der der Schauspielkunst, und man wird über den Verfasser der letzteren nicht im Zweifel sein. Wir können unsere Ansicht hier nicht durch Anführung von Details bekräftigen, sondern verweisen auf unsere Anmerkungen zur Schauspielkunst und zur Geschichte der ital. Schaubühne und den Auszügen aus der Sophonisba rc. (unten S. 140 ff., 426 ff.), in denen wir genügendes Material nach dieser Richtung geboten.

Von der im 4. Stück der Theatralischen Bibliothek enthaltenen Geschichte der englischen Schaubühne ist die Autorschaft Lessing's durch eine Mittheilung Fr. Nicolai's zweifelhaft geworden. In dem von Letzterem herausgegebenen Briefwechsel Lessing's mit Ramler, Eschenburg und Nicolai findet sich nämlich ein Brief von Nicolai an Lessing, worin es heißt: „Zum zweiten Stücke der Bibliothek habe ich eine kurze Geschichte der englischen Schaubühne bis auf die Revolution unter Karl II. gemacht. Sie wissen, daß dazumal die englische Schaubühne aus ihrem Grabe hervorstieg. Seit der Zeit bis hieher habe ich nicht genugsame Nachrichten zu einer zusammenhangenden Historie, sonderlich fehlt es mir an Nachrichten von den jetzt in England blühenden Schaubühnen. Wenn Sie nach England kommen, so werden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie mich mit Materialien zu einer Fortsetzung meiner Geschichte versehen wollen. Wenn Sie sonderlich ein Buch finden, welches die Geschichte der Schaubühne nach Karl II. bis hieher beschreibt, so senden Sie es mir; ich werde gern alle Kosten erstatten", mit folgender Anmerkung Nicolai's: „Dieser mein Entwurf blieb ungedruckt. Lessing rückte ihn nachher in seine Theatralische Bibliothek (Th. IV. S. 3) ein, woraus er in Lessing's sämmtlichen Schriften [Th. XXIII. S. 269] als ein Aufsatz von Lessing wieder abgedruckt worden ist." Danzel (Lessing's Leben, I. 281) erachtet zwar hierdurch im Gegensatz zu Lachmann die Autorschaft Nicolai's als constatirt, bemerkt aber gleichwohl: „Es ist freilich auffallend, daß zugleich von dem ursprünglichen Nicolai'schen Aufsatze berichtet wird, er gehe nur bis auf die Revolution unter Karl II., während der in Lessing's Werke aufge-

nommene bis auf die jüngste Vergangenheit geht und nur die noch lebenden Dichter ausschließt, so daß mindestens die dritte Periode [unten S. 714], die auch etwa nach Karl II. beginnt, man weiß nicht, ob von Lessing oder von Nicolai, später hinzugesetzt sein müßte." Und diese Bedenken Danzel's in Bezug auf die letzte Abtheilung des Aufsatzes dürften sogar durch einzelne Stellen desselben auf seinen zweiten Theil übertragen werden. So heißt es z. B. im zweiten Theil (unten S. 710): „Johann Dryden. Von Diesem und seinen sämmtlichen dramatischen Werken werde **ich** in dem folgenden XIII. Artikel umständlich zu handeln anfangen." Da nun aber dieser XIII. Artikel „Von Johann Dryden" Lessing zum Verfasser hat und das „ich" für den XII. u. XIII. ein und dieselbe Autorschaft fast direct beweist, so ist gewiß die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß auch der zweite Theil des Aufsatzes über das englische Theater, wenn nicht von Lessing verfaßt, doch von ihm be- oder umgearbeitet worden. Wir erinnern übrigens daran, daß Danzel (I. 179) grade aus dem „ich" in einem ganz analogen Falle für die Aechtheit der Vorrede zu den Beiträgen argumentirt, und wollen ferner das Gewicht einer Aeußerung wie der bereits oben S. IX angeführten: „Ich nahm mir vor, . . . die Zeit zu erwarten, da ich das **allein** ausführen könnte, von welchem ich wohl sahe, daß es gemeinschaftlich mit Andern nicht allzu wohl auszuführen sei", welche die ganze „Theatralische Bibl." betrifft, bei Lessing nicht zu gering angeschlagen wissen.

Welchen Standpunkt nehmen nun die vier bisherigen Herausgeber der Lessing'schen Werke bei der Aufnahme der Aufsätze aus den Beiträgen und der Theatralischen Bibliothek in ihre Ausgaben ein?

Die oben von uns gegebene Inhalts-Uebersicht zeigt zuvörderst, daß die Ausgabe von Schink mit der von K. G. Lessing vollständig übereinstimmt, wie sie überhaupt in dieser Abtheilung nur als eine selbst in den redactionellen Anmerkungen getreue Reproduction der K. G. Lessing'schen anzusehen ist, so daß also für uns nur drei Ausgaben in Betracht kommen.

Abgesehen von denjenigen Aufsätzen, bei welchen Lessing's Autorschaft bestritten worden ist, weichen diese drei Ausgaben namentlich darin von einander ab, daß sie alle drei bei den Uebersetzungen wesentlich verschiedene Grundsätze befolgen.

Während Lessing's Bruder alle Uebersetzungen ausge-

schlossen hat und diese Ausschließung selbst auf die kürzeren Vorbemerkungen Lessing's zu denselben und auf diejenigen Aufsätze ausdehnt, welche nicht als reine Uebersetzungen, sondern als Bearbeitungen zu betrachten sind, hat Lachmann außer den der letzten Kategorie angehörigen Stücken der Theatralischen Bibliothek auch die Uebersetzung der Gefangnen des Plautus in seine Ausgabe aufgenommen, und von allen nicht aufgenommenen Uebersetzungen theilt er die Vorbemerkungen mit. Während er aber die der Abhandlung von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele eingeschobenen beiden Uebersetzungen, ohne welche Lessing's Text fast unverständlich ist, nicht aus dem letzteren herausreißt, hat er den gleichen Grundsatz bei dem Aufsatze Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken nicht beobachtet, sondern aus demselben alle übersetzten Stellen — mit diesen auch einige Lessing'sche Verbindungssätze — gestrichen und den ganzen Aufsatz dadurch beinahe unlesbar gemacht.

Maltzahn hat in seiner Ausgabe den von Lachmann gegebenen Uebersetzungen auch noch den Auszug aus der Virginia, Sophonisba und Rosmunda und den der Calandra zugefügt, scheidet aber mit Lachmann die Geschichte der italienischen Schaubühne und Du Bos, sowie die in die Abhandlung über Dryden eingewebten Excerpte aus Dessen „Versuch über die dramatische Poesie" aus.

Wir vermögen in diesem Verfahren ein bestimmtes festes Princip nicht zu erkennen. Eine Auswahl ist hier Inconsequenz. Denn was hat einer dieser Aufsätze vor dem andern voraus? Und was soll gar bei der Abhandlung über Dryden die Darreichung der bloßen Schale ohne den Kern, den uns Lessing zugedacht hat?

Das Verfahren, welches wir in unserer Ausgabe in Bezug auf die Uebersetzungen Lessing's in den Beiträgen sowie in der Theatralischen Bibliothek befolgten, war durch folgende Erwägungen bestimmt. Eine Ausgabe der Werke Lessing's, welche alle diese Uebersetzungen principiell ausschlösse, würde nur eine unvollständige sein und kein Gesammtbild seiner geistigen Thätigkeit geben. Aber wenn wir uns in Bezug auf diesen Grundsatz im Allgemeinen in Uebereinstimmung mit den späteren Herausgebern befinden, so weichen wir doch von ihnen darin ab, daß wir ebenso wenig eine nach subjectiver Anschauung getroffene Auswahl für erlaubt hielten, als eine gänzliche Weglassung, wo es sich um Arbeiten handelte, die mit der geistigen Entwickelung Lessing's

aufs Engste verbunden sind, und in denen sich Dessen sprachlicher und ästhetischer Bildungsgang aufs Getreueste abspiegelt. Wir halten die Uebergehung einzelner von ihnen in den Ausgaben der Werke für erhebliche Lücken und glauben durch Vollständigkeit eine Pflicht zu erfüllen, um so mehr, da die betreffenden Sammlungen selten geworden sind.

Der Grundgedanke der Beiträge, wie ihn Lessing's Vorrede entwickelt, ist nicht ganz neu; denn wie von Danzel zuerst gezeigt ist, hat Brumoy diesen Modus der Behandlung der Geschichte des Theaters gefunden. Es heißt in Dessen „Geschichte des griechischen Theaters": „C'est cet assemblage complet et cet enchaînement suivi de *traductions*, de *critiques*, de raisonnemens et de comparaisons du goût, qui composent une sorte d'histoire du génie théâtral, et une nouvelle espèce de poétique par les faits, que son principal objet m'a porté à intituler le théâtre des Grecs" (Danzel, I. 181). Die Vorrede zu den Beiträgen läßt diesen leitenden Faden deutlich erkennen. Was aber Lessing's Auffassung auszeichnet, ist der höhere Standpunkt, aus welchem er die Entwickelung des Theaters als eine noch immer fortschreitende betrachtet. Diese Art der Behandlung, zuerst auftretend in den Aufsätzen der Beiträge und Theatral. Bibl., ist fundamental geblieben für alle seine späteren Schriften über das Theater. An sich müssen Beiträge und Theatral. Bibl. als ein Ganzes aufgefaßt werden, wie denn Lessing selbst in der Vorrede zur letztern diese als „eine Folge der Beiträge" ankündigt (unten S. 185), jedoch mit dem Unterschiede, daß, während die Beiträge „ein Werk ohne Ende scheinen konnten", der Plan derselben in der Theatralischen Bibliothek eine kleine „Einschränkung" erfahren sollte. Für die letztere bestimmte Lessing „eine Anzahl mäßiger Bände, welche zusammengenommen nicht blos einen theatralischen Mischmasch, sondern wirklich eine kritische Geschichte des Theaters zu allen Zeiten und bei allen Völkern . . . enthielten".

Was nun die in diesen Jugendarbeiten vorgetragenen Ansichten und kritischen Anschauungen Lessing's betrifft, so muthen uns dieselben, an sich genommen, bisweilen seltsam an; wir müssen uns eben auf den historischen Standpunkt, auf denjenigen der Entwicklung des vielgewandten, nimmer ruhenden Geistes stellen. Noch haben wir den gereiften Lessing, den Verfasser der Dramaturgie, nicht vor uns. In der Vorrede zu den Beiträgen (unten

S. 6) wird Shakespeare in einem Athem mit Dryden, Wycherley, Vanbrugh, Cibber, Congreve genannt, „Dichter, die man fast bei uns nur dem Namen nach kennet, die gleichwohl unsre Hochachtung so wohl als die gepriesenen französischen Dichter verdienen". Und so zeigt sich denn der junge Lessing in der sehr eingehenden „Kritik der Gefangnen des Plautus" noch weit entfernt von dem späteren, durch Shakespeare gewonnenen Standpunkt; er theilt vielmehr noch den allgemeinen französisch-classischen des Zeitalters. (Ueber den letzteren vergl. Danzel, I. 183 ff.)

Der Lessing'schen Kritik liegen Begriffe von der Einheit von Ort und Zeit zu Grunde, von denen eine sehr steifhändige Anwendung gemacht wird. Das Princip, daß die Rührung das höchste Ideal des Drama's sei, ist ein leitender Grundgedanke auch bei Lessing,[1]) ein Gedanke, der besonders durch Diderot die weiteste Verbreitung gefunden hatte.

Man möchte als Vorbild für Lessing's Beurtheilung der „Gefangnen" des Plautus fast Riccoboni's „Beurtheilung der Sophonisba" ansehen. In jener Beurtheilung der Sophonisba des Trissino (vom Jahr 1514) spricht Riccoboni — ganz von dem Ideal des Regelrechten befangen — von den „Fehlern in den Schönheiten". Es ist ferner der ganze bei Lessing wiederkehrende Vorstellungs-Apparat bei Riccoboni vorhanden, wenn Derselbe (unten S. 476) von der Sophonisba sagt, man werde den Ort der Handlung nicht billigen, wenn er ferner von der Calandra (S. 517) bemerkt, dieselbe sei ein Musterstück, doch sei es in 12 Stunden nicht zu absolviren. Das Werk Riccoboni's war für seine Zeit ein sehr anerkennenswerthes; man kann dasselbe nicht lesen, ohne Hochachtung für den in unablässigen Bestrebungen für Hebung des Theaters sich abmühenden Verfasser zu gewinnen. Riccoboni ist entschieden einer von den Geistern, an denen der junge Lessing sich gebildet hat.

Was wir so eben von Riccoboni bemerkt haben, gilt in

---

1) Vergl. Lessing's Vorrede zu der 1756 erschienenen Uebersetzung (eines Ungenannten) von Thomson's Trauerspielen (unten S. 857): „Bei einer einzigen Vorstellung des erstern [des Kaufmanns von London, von Lillo] sind auch von den Unempfindlichsten mehr Thränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern [des sterbenden Cato von Addison] auch von den Empfindlichsten nicht können vergossen werden. Und nur diese Thränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben."

gleicher Weise, wenn auch nicht in demselben Umfange von den anderen Schriftstellern, deren Werke Lessing in den beiden Zeitschriften übersetzt hat. Wir werden darum recht eigentlich durch diese Uebersetzungen in die reichen Vorrathskammern, ja an den Herd der Ideen und Vorstellungen geführt, die der junge Lessing sich zu eigen machte, die für ihn den Durchgangspunkt zu seinem späteren, mit genialer Rastlosigkeit angestrebten Standpunkte bilden sollten. Für den Literarhistoriker sind diese Uebersetzungen von schwerwiegender Bedeutung; hier kann er auf Weg und Steg verfolgen, wie auch bei Lessing das Eigene aus dem Angeeigneten hervorging. Und Lessing ist zur Wahl gerade dieser Uebersetzungen durch innere, nicht durch äußere Gründe bewogen worden. Es waren die Originale derselben nach seinem und seiner Zeitgenossen Dafürhalten das Vorzüglichste, Neueste, Anregendste, was man über das Theater aufzuweisen hatte; Lessing bereichert somit durch jene Uebertragungen seinen eigenen Gesichtskreis und zugleich denjenigen seiner Nation. Auch zweifeln wir nicht, daß gerade die eingehende und vielseitige Beschäftigung mit fremden Geistesproductionen, wie den hier beregten, dem jungen Literator den ersten Impuls gab, den in der Vorrede zu den Beiträgen mit in das Programm gestellten Kampf gegen die kirchlich-mittelalterliche Anschauung von der Verwerflichkeit des Theaters überhaupt aufzunehmen; und hier mit Plautus zu beginnen, war ein angemessener Schritt, liegt derselbe doch mehr oder minder dem ganzen mittelalterlichen Lustspiel zu Grunde.

Aber nicht allein auf die Bildung der kritischen Anschauungen Lessing's influirten diese Uebertragungen, auch Stil und Ausdruck erstarkten dem Uebersetzer im Kampfe mit dem heterogenen Element. Es ist hochinteressant, die Entwickelung der Lessing'schen Sprache gerade an der Hand dieser Uebersetzungen zu studiren. Vergleichen wir z. B. die Uebersetzung der Schauspielkunst in den Beiträgen mit den Uebertragungen aus dem Französischen in der Theatralischen Bibliothek, so zeigt sich ein unverkennbarer Fortschritt. Namentlich bewundert man bei diesen späteren Arbeiten die klare Wiedergabe des Sinnes des Originals durch Anwendung stilistischer Mittel: Umstellung der Worte und Sätze, insbesondere die Vermeidung der dem Französischen eigenthümlichen Inversion (selbst Herder unterliegt dieser noch in der Sprache der „Adrastea" in hohem Maße), Auflösung längerer Perioden in kleinere Sätze, Kürzungen und glückliche Umschreibungen durch synonyme Worte — machen die Uebersetzung fließend, von Gallicismen finden sich nur

noch wenige Spuren, und es herrscht eine Abrundung der Phrase, welche uns die Uebertragungen in der Theatralischen Bibliothek noch heute als Leistungen erkennen läßt. Wir legen hier ein Hauptgewicht auf Riccoboni: die leichtflüssige, lebendige Vortragsart des französisch schreibenden italienischen Schauspielers erinnert ganz an Lessing, und daher mochte sich Letzterer gerade durch ihn besonders angezogen fühlen. Aus diesem Umstande erklärt sich vielleicht auch die sprachliche Abhängigkeit von der französischen Diction und Vortragsart, welche Riccoboni gegenüber ganz besonders hervortritt. Das Deutsche in Lessing's Uebersetzung des Letzteren wird oftmals erst vollkommen deutlich durch die Vergleichung mit dem französischen Original. Wenn man nun erwägt, daß das Französische um die Mitte des 18. Jahrhunderts längst bis ins Detail fixirt war und bis auf den heutigen Tag, mit dem Deutschen verglichen, nur eine geringe Wandlung erfahren hat, so kann obige Thatsache nicht im Geringsten befremden. Wir haben die Mühe nicht gescheut, insbesondere Riccoboni's Geschichte, von deren Ausdrucksweise sich Lessing auffallend abhängig bezeigt, genau mit dem Original zu vergleichen. Ein Blick in unsere Anmerkungen zum Riccoboni wird zeigen, wie so oft ein deutsches Wort, das wir jetzt im Lessing'schen Sinne nicht mehr gebrauchen, durch das französische sogleich klar wird.

Was die Uebersetzung der Gefangnen betrifft, so ist es sehr lehrreich, zu beobachten, wie der junge Uebersetzer das Latein ungleich selbstständiger zu bewältigen weiß als das Französische, das ihn in der gleichzeitigen Uebersetzung der Schauspielkunst zu augenfälligen Gallicismen verleitet; mit dem todten Latein wird das in gewissem Grade noch immer im Kampf ums Dasein stehende Deutsch um Vieles leichter fertig als mit dem lebendigen Französisch, dessen abgeschliffener Rundung gegenüber es schwerfälliger und unsicher erscheint.

Nach diesen Bemerkungen fassen wir unser Urtheil über die Lessing'schen Uebersetzungen dieser Periode dahin zusammen: Sie sind Vorläufer und Bausteine jenes späteren Stils, der Lessing zum größten Prosaisten des deutschen Volks gemacht hat; sie repräsentiren eine sprachliche Entwickelungsstufe und sind schon voll Genialität. Was ihre ästhetische Tragweite anlangt, so hat gerade durch sie Lessing seiner und der späteren Zeit Fundgruben der Geschmacksbildung aufgeschlossen. —

Wir haben zum Schlusse noch über die Feststellung des Textes

zu sprechen. Bei den bereits von Lachmann mitgetheilten Aufsätzen haben wir im Wesentlichen seiner Recension folgen können; einzelne Fehler, welche zum Theil einem zu peinlichen Festhalten am Original beizumessen sind, haben wir stillschweigend gebessert. Auch im Sophokles waren einige geringe Versehen zu beseitigen. Dagegen bot die Revision des Textes bei den von uns gebrachten Novis erhebliche Schwierigkeiten, nicht sowohl wegen der an sich immerhin großen Incorrectheit des ersten Druckes — wir meinen den Reichthum an bloßen Druckfehlern —, es waren auch viele sprachliche Versehen, meist Flüchtigkeitsfehler[1]) Lessing's zu berichtigen. Das konnte nur durch sorgsame Vergleichung der Originale erreicht werden (vgl. z. B. unsere Noten zu Riccoboni). Bei Du Bos ließ uns aber nur zu oft selbst das Original im Stiche. Noch die sechste Auflage seines Werkes enthält die sinnstörendsten, zum Theil von Lessing übernommenen Fehler, und die größte Klippe bei ihm sind die von der heutigen philologischen Kritik längst verworfenen Lesarten in den lateinischen, viele griechische Termini enthaltenden Citaten. Hier war überall die Vergleichung der classischen Quellen geboten, bei Du Bos' ungenauer Citirweise eine mühsame Arbeit. Aber nicht alle Fehler nach dieser Richtung durften verbessert werden; denn in vielen Fällen basirt auf seiner falschen Lesart seine Deduction.[2]) Von den Noten zu Riccoboni ist bereits gesprochen,

---

1) Als solche verbessern wir hiermit noch nachträglich: Seite 575, Zeile 26: Euanthius st. Euthemius (des Euanthius hier erwähnte commentatiuncula findet sich u. A. der Schrevelius'schen Terenz-Ausg. von 1662 vorgedruckt); S. 605, Z. 3 v. u.: plagales st. phlagales; S. 640, Z. 14 v. u.: Thodoron, Hellandius st. Theodoron, Halandius; S. 676, Z. 1 v. u.: De cons. ev. st. De con. sen. (gemeint ist die Schrift des heil. Augustinus: „De consensu evangelistarum", — in der Pariser Ausg. v. 1651 Tom. IV. p. 160 ff.); S. 730, Z. 12: der Pythias, die st. des P., der; S. 730 Z. 14: Parmeno st. Parmenio; S. 742, Z. 4 v. u.: die st. der.

2) In der Theatral. Bibl. (und resp. im französischen Original) stand z. B. Seite 536, Zeile 19 uns. Ausg.: „Componisten, welcher" [spricht fehlte]; S. 539, Z. 3 v. u.: conciderent; S. 559, Z. 3 v. u.: durare; Z. 10 v. u.: verborum; S. 562, Z. 11 v. u. stand das sinnlose: prostambemenos [unsere Lesart gründet sich auf Meibom, a. a. O. p. 179, und Marc. Cap., De nupt. phil., IX. p. 315]; S. 567, Z. 23 fehlte dictio; S. 601, Z. 4 v. u. stand Choregraphie, ebenso S. 644, Z. 15; S. 604, Z. 4 v. u.: oricalcho, und S. 628, Z. 12 v. u. Calcophonos; S. 612, Z. 14 v. u. war zwei ausgefallen; S. 617, Z. 2 v. u. und S. 618, Z. 2 u. 3 v. o. stand: Rosius;

und wir tragen hier nur noch nach, daß wir in denselben mit Vorbedacht das französische Original nach Orthographie und Accentuation diplomatisch genau wiedergegeben haben.

S. 629, Z. 16 v. u. stand sinnlos: derotatur, ebenso S. 655, Z. 14: perstabili; S. 658, Z. 10 v. u. desgleichen sinnlos: itidentidem; S. 668, letzte Z. stand das falsche Citat: „Macrob. Saturn. lib. II. cap. 7.“; S. 669, Z. 17 v. u. stand afflatu. Vgl. noch Anm. 1) auf S. XXIII. — Von Lesarten, die wir trotz der Verwerflichkeit aus dem oben angeführten Grunde haben belassen müssen, wollen wir nur anführen S. 552, Z. 3: comiologica (vgl. Z. 20: „zum Exempel die komische“, und Du Bos: „comme la Comique [sc. espèce]) statt des richtigen homologica (Meibom, p. 189 u. 359 a. a. O.); S. 592, Z. 19: comico (vgl. Z. 15: „komische“) statt des richtigen scenico u. s. w. u. s. w.

Aus

der von Lessing und Mylius herausgegebenen Vierteljahrsschrift:

„Beiträge

zur

Historie und Aufnahme des Theaters“

Vorrede.[1])

Wir wollen uns nicht lange entschuldigen, daß wir der Welt eine neue periodische Schrift vorlegen, wir wollen vielmehr dem Leser alsobald unsere Absicht etwas umständlicher entdecken und versichert sein, daß, wenn ihm diese gefällt, ihm auch unsere Arbeit nicht unangenehm sein werde. Entweder man hat etwas Nützliches unter Händen oder nicht. Im ersten Falle sind die Entschuldigungen überflüssig, im andern vergebens.

Deutschland kann sich nunmehro bald rühmen, daß es in den Werken des Witzes Stücke aufzuweisen habe, welche die schärfste Kritik und die unbilligsten Ausländer nicht scheuen dürfen. Wir trauen unsern Lesern mehr Geschmack zu, als daß wir nöthig zu haben glauben, sie ihnen zu nennen. Es sind nicht nur Kleinigkeiten. Das Heldengedicht und die Fabel, das Schauspiel und das Trinklied, eines sowohl wie das andre haben ihre Geister gefunden. Nur in der Menge dieser Geister muß unser Vaterland andern Ländern weichen. Allein man erwarte nur die Jahre, man bemühe sich nur, den guten Geschmack allgemein zu machen, so wird auch dieser Vorwurf wegfallen. Dieses Letztre ist eine Zeit lang die Absicht unterschiedener Monatsschriften gewesen. Weil eben nicht lauter Meisterstücke dazu nöthig sind, so hat jede ihren Nutzen gehabt. Wir wollen damit nicht die Rangordnung unter ihnen aufheben, noch Sachwalter aller unglücklichen und verwegnen Schriftsteller dieser Art werden; wir sagen nur, daß sie zu itzigen Zeiten alle auf gewisse Weise und nach gewissen Stufen was Gutes gestiftet haben. Diese Zeiten sind größtentheils Zeiten der Kindheit unsers guten Geschmacks gewesen. Kindern gehöret Milch und nicht starke Speise. Von

1) Beiträge 2c. 2c., Erstes Stück. (Ohne Seitenzahl.) — A. d. H.

Weisen auf Hallern wäre ein allzu großer Sprung gewesen, und diese schnelle Veränderung hätte vielleicht dem guten Geschmacke ebenso gefährlich sein können, als es einem Kinde sein würde, welches man nach der Milch gleich zu starken Weinen gewöhnen wollte. Waren nicht also auch Diejenigen nöthig, die ebenso weit unter dem Einen als über dem Andern waren? Wenigstens für die Menge, die sich nur stufenweise zu bessern fähig ist. Auf diese Art haben sie die Liebhaber vermehrt und manchen Kopf ermuntert, der vielleicht durch lauter Meisterstücke wäre abgeschreckt worden. Eines ist nur zu bedauern, nämlich daß meistentheils die Einrichtung dieser Monatsschriften nicht vergönnet hat, sich in alle Theile, besonders der Poesie, gleich weit einzulassen. Wir wollen nur den dramatischen Theil anführen. Hat dieser nicht allezeit den kleinsten Theil darinnen eingenommen? In vielen hat man gar nicht an ihn gedacht. Gleichwohl hätte man ihn am Wenigsten vergessen sollen, da er die meisten Liebhaber nöthig hat. Wir verlangen eben nicht, daß man uns allezeit Originalstücke hätte vorlegen sollen. Hierzu gehöret allzu viel Zeit und Arbeit. Allein warum hat man uns nicht die Werke der Alten und der Ausländer darinnen näher bekannt gemacht? Wie Viele kennen die griechischen und römischen dramatischen Dichter? Wie Viele kennen die Schaubühne der Italiener, Engländer, Spanier, Holländer? Die einzigen Franzosen hat man durch häufige Uebersetzungen sich eigen zu machen gesucht. Dadurch hat man aber unser Theater zu einer Einförmigkeit gebracht, die man auf alle mögliche Art zu vermeiden sich hätte bestreben sollen. Wenn man auch nur in das Theoretische der Schaubühne sich etwas eingelassen hätte, entweder durch eigne oder fremde Abhandlungen das Leere in den meisten Lehrbüchern der Dichtkunst zu erfüllen: wir glauben gewiß, es würde um das Theater noch besser stehen, es würde vielleicht mehr Arbeiter und weniger Stümper gefunden haben, es würde vielleicht von mehr Gönnern sein unterstützt worden. Denn wie wir schon gesagt, dazu sind die Monatsschriften; sie breiten den guten Geschmack und die Liebe zu den Werken des Witzes aus und ermuntern zur Nacheifrung.

Diese Betrachtung hat uns auf einen Einfall gebracht, den wir itzt auszuführen anfangen. Wir wollen einholen, was man versäumet hat. Wir wollen uns bemühen, so viel in unsern Kräften steht, zur Aufnahme des Theaters beizutragen. Der Plan, den wir uns zur Erhaltung dieser Absicht gemacht haben, besteht in Folgendem. Wir wollen theils auf Die sehen, die zu

ihrer Arbeit oder zur Verbesserung ihres Geschmacks noch Vorschriften nöthig haben, theils auf Die, die nur durch Muster aufgemuntert zu werden brauchen. Der Erstern wegen wollen wir Alles aufsuchen, was sowohl alte als neue, sowohl einheimische als ausländische Kunstrichter von der Einrichtung der Schauspiele geschrieben haben. Doch wollen wir gleich im Voraus melden, daß wir die ersten Anfangsgründe dieser Kunst übergehen werden, sie müßten denn so genau mit wichtigern Betrachtungen verknüpft sein, daß sie nicht zu trennen wären. Die drei Einheiten sind auch Schülern bekannt. Allein Abhandlungen über die Wahrscheinlichkeit, über das Komische, über das Erhabene, über die Charaktere, über die Sittensprüche und über andre beträchtliche Theile sowohl der Tragödie als Komödie werden Vielen, wo nicht was ganz Neues, doch was Angenehmes sein. Wo wir von Diesem oder Jenem keine Abhandlung, in was für einer Sprache es sei, finden, wollen wir unsre eignen Gedanken mittheilen. Wir wollen uns bestreben, daß sie allezeit von der Vernunft und von den Beispielen alter und neuer Meister unterstützt sein mögen. Was wir alsdann von den Regeln sammeln, wollen wir in der Beurtheilung der neusten theatralischen Stücke anzuwenden suchen. Diese Beurtheilung soll allezeit ohne Bitterkeit, ohne Vorurtheile angestellt werden. Wir wollen wider die Gewohnheit der Kunstrichter mehr das Schöne als das Schlechte aufsuchen. Wir wollen mehr loben als tadeln. Wir glauben also, daß Niemand unsre Kritik scheuen werde. Doch so sehr wir uns ein Gewissen machen werden, Jemanden abzuschrecken, so sehr wollen wir uns auch hüten, die theatralische Arbeit als eine Kleinigkeit, als eine Arbeit, der Jeder gewachsen sei, vorzustellen. Hierzu werden genaue Charaktere, die wir in ihrem Umfange von dem komischen und dem tragischen Dichter machen wollen, dienlich sein. Wir wollen untersuchen, wie weit sich Beider Witz und Beider Gelehrsamkeit erstrecken müsse, und Vorschläge thun, wie Jeder seine Kräfte prüfen könne.

Was die Muster, die wir vorlegen wollen, anbelangt, so glauben wir uns in den Stand gesetzt zu haben, daß wir aus dem Griechischen und Lateinischen, aus dem Französischen, Italienischen, Englischen, Spanischen und Holländischen unsern Lesern von uns übersetzte Stücke werden liefern können. Auf die erstern zwei wollen wir unsern Fleiß besonders wenden. Wir wollen zuweilen aus dem Sophokles, Euripides und Aeschylus ein Stück übersetzen; wozu wir allezeit ein solches wählen wollen, das

von neuern Poeten ist nachgeahmet worden, oder von dessen Inhalte wenigstens ein ähnliches neueres Stück zu finden ist. Dieses wollen wir auch mit dem Aristophanes, Plautus, Terenz und dem tragischen Seneca thun. Wir wollen sie dabei selbst unter einander vergleichen und zu bestimmen suchen, was Sophokles vor dem Euripides, Dieser vor Jenem, Beide vor dem Aeschylus, und Dieser vor Beiden Eignes habe. Auf gleiche Art wollen wir mit dem Terenz und Plautus verfahren. Es soll uns nicht genug sein, ein Stück von ihnen zu übersetzen, wir wollen auch zeigen, worinne und wie Terenz den Plautus, und Plautus den Aristophanes nachahme. Wir wollen dabei mit allem Fleiße diejenigen Stücke und Stellen aufsuchen, welche die neuern Dichter von Diesen geborgt haben. Wir werden daraus nothwendig einsehen lernen, welches die wahre und falsche Art nachzuahmen sei, und den Vorzug der Alten vor den Neuern oder in gewissen Stücken Dieser vor Jenen daraus feste setzen können. Hierzu sollen besondre Abhandlungen gewidmet werden. Von den Stücken der neuen Ausländer aber werden wir nur solche übersetzen, die in Deutschland bisher am Wenigsten sind bekannt gewesen, und die man als Muster in ihrer Art ansehen muß. Wir werden besonders unser Augenmerk auf das englische und spanische Theater richten. Shakespeare, Dryden, Wycherley, Vanbrugh, Cibber, Congreve sind Dichter, die man fast bei uns nur dem Namen nach kennet, und gleichwohl verdienen sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter. Ebenso ist es mit dem Lopez de Vega, Augustin Moreto, Antonio de Mendoza, Francisco de Rojas, Fernando de Zarate, Juan Perez de Montalvan, Antonio de Azevedo, Francisco Gonzalez de Bustos und Andern. Diese sind Alle Männer, die zwar ebenso große Fehler als Schönheiten haben, von denen aber ein vernünftiger Nachahmer sich sehr Vieles zu Nutze machen kann. Doch wollen wir auch die Franzosen, Italiener und Holländer nicht vergessen. Von den Erstern haben die Deutschen schon sehr Vieles genommen; wir werden uns also hüten, alte Stücke von ihnen aufzuwärmen, und deswegen größtentheils nur auf die itzt lebenden Verfasser sehen, deren Arbeit in Ansehung der ältern Stücke viel Besonders hat, und von denen jeder meistentheils einen eignen Weg zu gehen sucht. Von den Italienern und Holländern aber werden wir nur das, was sie Regelmäßiges und Eigenthümliches haben, aufsuchen. Sollte es hernach nicht möglich sein, dasjenige festzusetzen, was jede Nation vor der andern Vorzügliches und Eigenthümliches habe?

Wir glauben, ja, und sind sogar überzeugt, daß aus keiner andern Sache das Naturell eines Volks besser zu bestimmen sei als aus ihrer dramatischen Poesie. Wir wollen dieses an seinem Orte weitläuftiger ausführen. Nur ist gewiß, daß es eine kleine Ausnahme in Ansehung der deutschen Schaubühne leiden werde. Wir haben zu wenig eigne Stücke, und den meisten dieser Stücke merkt man das Ausländische allzu sehr an. Der sicherste Charakter also, den man daraus von dem Deutschen wird bestimmen können, ist, daß er überall das Gute, wo er es findet, billige und es sich zu Nutze mache. Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eignen Naturelle folgen, so würde unsre Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen.

Dieses ist es, was wir zur Aufnahme des Theaters unter uns beizutragen hoffen. Wir hätten gerne noch dieses hinzugefügt, daß wir auch dann und wann einige von unsern eignen Stücken mittheilen wollten. Allein der Leser hat noch allzu wenig Grund, sich etwas Gutes davon zu versprechen, daß wir es also auf sein eigen Urtheil wollen ankommen lassen, ob wir auch hierinnen unsre Absicht erreichen werden. Wir geben ihm zugleich das Recht, unsre Arbeit ebenso scharf zu beurtheilen, als wir es mit Andrer Arbeit machen werden. Uebrigens wollen wir ihm nicht vorschreiben, ob er es auf eine bescheidne oder unbescheidne Art thun wolle. Das gilt uns gleich viel. Wir werden aus dem Einen sowohl als aus dem Andern uns zu bessern suchen.

Eines hätten wir bald bei diesem Plane vergessen. Wer weiß nicht, daß die dramatische Poesie nur durch die Vorstellung in dasjenige Licht gesetzt werde, worinne ihre wahre Schönheit am Deutlichsten in die Augen fällt? Sie reizet, wenn man sie lieset, allein sie reizet ungleich mehr, wenn man sie hört und sieht. Derjenige, der durch die bloße Lesung, zum Exempel eines Trauerspiels, bis zu süßen Thränen gebracht wird, muß schon selbst ein Mensch von Empfindungen sein. Er muß schon mehr zu denken und mehr als der gemeine Haufe zu fühlen gewohnt sein. Und solche Leute sind selten. Mit dem größten Theile muß man zufrieden sein, wenn durch die Gewalt der Sinne ihr schweres und kaltes Herz in diejenige Bewegung gesetzt wird, die der Dichter zur Absicht hatte. Wer sieht also nicht, daß die Vorstellung ein nothwendiges Theil der dramatischen Poesie sei? Die Kunst dieser Vorstellung verdienet derohalben unsrer Aufmerksamkeit ebensowohl als die Kunst der Verfassung. Sie muß ihre Regeln haben, und diese wollen wir aufsuchen. Es sind uns einige neue Schrift-

steller hierinne schon vorgegangen, und wir werden uns ihrer Arbeit auf eine erlaubte Art zu bedienen wissen. Diese Regeln erstrecken sich nicht allein auf die Schauspieler, sie können Allen nutzen, welche die Beredsamkeit des Körpers brauchen. Es ist ohnedem zu bedauern, daß wir die Kunst zu declamiren, die bei den Alten so hoch geachtet war, theils verloren haben, theils geringe schätzen. Ihre größten Redner übten sich darinne, und Cicero selbst hat sich nicht geschämt, sich in einen Wettstreit mit dem Roscius einzulassen. Wenn man itziger Zeit etwas mehr Fleiß darauf wendete, so würde man gewiß mehr Redner als Stöcke auf unsern Kanzeln finden, und Diejenigen, die oft einem Rasenden daselbst ähnlicher als einem Apostel sehen, würden mit mehrerer Mäßigung und Annehmlichkeit zu reden wissen. Denn wir wollen doch nimmermehr hoffen, daß diese äußerliche Anständigkeit auch unter die Eitelkeit der Welt mit gehöre. Zu der Vorstellung der dramatischen Poesie gehöret aber noch mehr als die Beredsamkeit des Körpers; die Auszierung des Schauplatzes, die gehörige und wahrscheinliche Verkleidung der Personen ist nichts weniger nöthig. Wir wollen also auch darüber dann und wann unsre Gedanken eröffnen und die unzähligen Ungereimtheiten, die in diesen Stücken noch auf dem und jenem Theater sind, zu vermindern suchen.

Dieser Entwurf wäre weitläuftig genug, und wir würden an Materie so bald keinen Mangel haben; gleichwohl haben wir für dienlich befunden, mit erwähnter Absicht noch eine andre zu verbinden, damit die Abwechslung in unsrer periodischen Schrift desto größer und der Gebrauch desto allgemeiner sein könne. Es sind nun vier Jahr, daß uns bei dem Beschlusse der deutschen Schaubühne der Herr Professor Gottsched Hoffnung zu einer Historie des Theaters machte. Es ist gewiß, wir sind nicht die Einzigen, die der Erfüllung dieses Versprechens mit Vergnügen und mit einem unruhigen Verlangen entgegengesehen haben. Man muß gestehen, daß er sehr geschickt dazu sein würde, und daß seine Verdienste, die er unwidersprechlich um das deutsche Theater hat, dadurch zu ihrer vollkommnen Größe anwachsen würden. Es ist also um so viel mehr zu bedauern, daß ihn ohne Zweifel wichtigere Geschäfte von dieser Arbeit abhalten, die fast einen eignen Mann erfordern will. Noch mehr aber würde es zu bedauern sein, wenn sie gar unterbleiben sollte. Wir glauben schwerlich, daß sich außer ihm derselben Jemand unterziehen möchte, wenn er weiß, was für eine weitläuftige Belesenheit und

was für Hülfsmittel dazu erfordert werden. Sollte es aber nicht möglich sein, dieses schwere Werk zu erleichtern? Ein Gebäude ist leichter und geschwinder aufzuführen, wenn die Baumaterialien bei der Hand sind, und wenn man diese mit Muße herbeischaffen kann, so wird die Arbeit nicht halb so schwer. Es würde unendliche Mühe kosten, wenn der Mäurer jeden Stein, den er gebrauchet, selbst herbeischaffen sollte. Dessen Mühe aber wird nicht geringer sein, der zu Verfertigung der Geschichte des Schauplatzes alle Kleinigkeiten selbst ausspähen muß. Wir hoffen also nichts Ueberflüssiges oder Unnützliches zu thun, wenn wir die vornehmsten Nachrichten, die dazu nöthig sind, sammeln. Diese werden theils den Ursprung, den Fortgang, den Verfall und die Wiederherstellung der Schaubühne bei allen gesitteten Völkern, theils die Lebensbeschreibungen sowohl der dramatischen Poeten als der Schauspieler, theils historische Auszüge aus den vornehmsten theatralischen Werken betreffen. Wir wollen übrigens Alles sammeln, was sowohl für als wider die Schauspiele ist geschrieben worden, und deswegen von den Kirchenvätern anfangen und bis auf unsre heutigen Gottesgelehrten kommen. Hieraus wird deutlich erhellen, mit was für Grunde sich Diese auf das Beispiel Jener berufen; daß alle die Gründe, welche die Erstern wider die Schauspiele vorgebracht haben, zu den itzigen Zeiten wegfallen, und daß die Letztern sie aus Unwissenheit und Stolz verachten. Vielleicht gewinnen wir damit so viel, daß unbedachtsame Eifrer etwas gelinder urtheilen und mit ihrer Verdammung etwas mehr an sich halten lernen. Darauf zwar wollen wir uns nicht allzu große Rechnung machen. Denn manche Leute sind gewohnt, am Meisten zu eifern, wenn sie am Wenigsten zu antworten haben. Sie sind genugsam durch ihren Irrthum und durch die Schande, mit den größten und gründlichsten Gottesgelehrten nicht übereinzustimmen, gestraft. So viel ist zwar leider wahr, daß durch ihr Schmählen bei dem Pöbel das Vorurtheil wider das Theater und wider Die, die daran arbeiten, erhalten wird. Allein vielleicht kommen bald die Zeiten, da auch der Pöbel klüger als sie sein wird, und da sie die Einzigen sein werden, denen man einen gesündern Verstand zu wünschen hat.

Bei diesen historischen Beiträgen wollen wir vornehmlich auf das deutsche Theater mit sehen. Wir wollen alle die verdienstvollen Männer hervorsuchen, die mit ihrem Witze oder mit ihrem Vermögen und Ansehen demselben nützlich gewesen sind, und ihnen zu demjenigen Ruhme zu verhelfen suchen, den nur die unpar-

teüische Nachwelt geben kann. Von unsern alten theatralischen Stücken haben Viele einen allzu verächtlichen Begriff. Es ist wahr, sie sind wenig regelmäßig, sie haben wenig von den Schönheiten, die itzo Mode sind; allein wer vielen von ihnen den Witz, das ursprünglich Deutsche, und das Bewegende abspricht, der muß sie entweder nicht gelesen oder seinen Geschmack allzu sehr verekelt haben. Wir werden zu seiner Zeit von dergleichen Stücken unsern Lesern einen Auszug machen, von welchen meistentheils nichts als der Titel aus des Herrn Prof. Gottsched's Verzeichnissen bekannt ist.

Nunmehr kömmt es auf den geneigten Leser an, zu urtheilen, ob das, was wir hier versprochen haben, und welches wir uns auf alle mögliche Art zu halten bestreben werden, seine Aufmerksamkeit verdiene. Wir wollen das Beste hoffen und in dieser Hoffnung alle Quartale mit dieser Arbeit fortzufahren versprechen. Jedes Stück soll ohngefähr zehn Bogen und jeder Band vier Stück oder ein Jahr ausmachen. Diejenigen werden uns allezeit den angenehmsten Dienst erweisen, die uns darinne beistehen oder, wo wir etwan irren sollten, uns zurechte führen werden.

Im October 1749.

Die Verfasser.

Abhandlung
von dem Leben und den Werken
des
Marcus Accius Plautus.[1]

Wir sind Willens, dem Leser in der Folge einige Lustspiele des Plautus übersetzt vorzulegen. Wir haben uns schon in der Vorrede erklärt, wie und warum wir dieses thun wollen. Es wird also nicht unbillig sein, wenn wir vorher das Nöthige sammeln, was uns den Verfasser und seine Arbeit näher kennen lehrt.

Von dem Plautus [a]) selbst finden wir wenige Nachricht. Alles, was wir von seinen Lebensumständen wissen, beruhet auf einigen Stellen des Cicero, Gellius, Festus, Servius und Hieronymus. Horaz, Plinius der Jüngere, Quintilian, Macrobius und Andre gedenken zwar auch sein, allein Alles, was sie uns von ihm sagen, sind Lobeserhebungen oder Beurtheilungen. Marcus Accius [b]) Plautus soll in Sarsina, [c]) einer

a) Man hat schon einige Lebensbeschreibungen von dem Plautus. Derjenigen nicht zu gedenken, die man theils vor einigen Ausgaben und Uebersetzungen seiner Werke, theils in unterschiedenen Nachrichten von den lateinischen Schriftstellern findet; so hat Casp. Sagittarius ein besonderes Buch De vita, scriptis, editionibus, interpretibus, lectione atque imitatione Plauti, Terentii et Ciceronis. Altorfii 1672. in 8. herausgegeben. Ich würde mir vielleicht viel Mühe haben ersparen können, wenn ich es zu bekommen gewußt hätte.

b) Einige schreiben ihn auch Attius.

c) Man schreibt sie auch Sarcina und Sassina. Janus Parrhasius nennt sie gar Farsina, aus welchem Grunde, weiß ich nicht. Sie führt noch bis itzo diesen Namen und liegt an dem apenninischen Gebirge an dem Flusse Sapis, in der heutigen Provinz Romagna, 24 Meilen westwärts von Rimini. Sie ist ein bischöflicher Sitz und gehöret unter den Erzbischof von Ravenna. Limiers, in der Lebensbeschreibung des Plautus, die er seiner Uebersetzung vorgesetzt hat, meint also fälschlich, daß man Sarcina heutiges Tages nicht mehr fände.

---

1) Beiträge 2c. 2c., Erstes Stück (II.). S. 14—52. — A. d. H.

Stadt in Umbrien, geboren sein. Seine Eltern und die Zeit seiner Geburt sind gleich unbekannt. Man glaubt gemeiniglich, daß seine Vorfahren Leute von sehr geringem Stande, ja gar Sclaven sollen gewesen sein. Pareus beruft sich deshalb auf eine Stelle bei dem Minutius Felix, wo Plautinae prosapiae homo einen Menschen von der allerniedrigsten Herkunft anzeige. Ich weiß nicht, ob dieses Beweis genug ist. Wenn man übrigens von der Geschicklichkeit und dem feinen Witze eines Menschen auf seine gute Erziehung und von dieser auf seine Eltern einigermaßen schließen kann, so möchte die Vermuthung von des Plautus geringer Herkunft am Ersten wegfallen. Wenigstens könnte man nicht ohne Grund glauben, daß er unter gesitteten und artigen Leuten müsse sein auferzogen worden. Vielleicht ist er zeitig nach Rom gekommen, vielleicht hat er eben das Glück gehabt, welches Terentius hatte, daß er mit den größten Leuten seiner Zeit umzugehen Gelegenheit fand. Doch das sind Vermuthungen, die keinen gewissern Grund als die gegenseitigen haben. Das Glück mag einen großen Geist aus einem Stande entspringen lassen, aus welchem es will, er wird sich allezeit hervordringen und zur Bewunderung der Welt werden. Der Ruhm des Plautus wird nur noch größer, wenn er auch selbst in seinen ersten Jahren ein Sclave gewesen wäre. Man bewundert den Epiktet; und ich sollte fast meinen, daß es schwerer sei, in der Sclaverei ein Poete als ein Philosoph zu werden. Das Unglück giebt oft die beste Anleitung zur Weltweisheit; allein ob es zum Dichten gleich nützlich sei, daran kann man um so viel mehr zweifeln, je mehr man Beispiele von Dichtern anführen könnte, welche Armuth und Niedrigkeit entkräftet und zu Boden geschlagen hat. So viel ist gewiß, Plautus muß sehr zeitig Komödien zu schreiben angefangen haben, wenn alle, die man für seine Arbeit ausgegeben hat, wirklich von ihm sind. Im Anfange muß er mit seiner Arbeit glücklich gewesen sein. Er hatte nämlich, wie uns Gellius berichtet, damit so viel gewonnen, daß er eine Handlung anfangen konnte. d) Vielleicht, daß er seine Stücke an die Aediles

d) Gellius im 3. Hauptst. des 3. Buchs seiner „Attischen Nächte“: *Saturionem* et *Addictum*, et tertiam quandam, cujus nunc mihi nomen non suppetit, in pistrino Plautum scripsisse Varro et plerique alii memoriae tradiderunt, cum pecunia omni, quam in operis artificum scenicorum pepererat, in mercationibus perdita, inops Romam redisset, et ob quaerendum victum ad circumagendas molas, quae trusatiles appellantur, operam pistori locasset. Sicut de Naevio quoque accepimus, fabulas eum in carcere duas scripsisse, Hariolum et Leontem.

verkaufte, vielleicht, wann diese Einrichtung damals noch nicht war, daß er sie selbst auf seine Unkosten aufführen ließ und den Nutzen davon zog. Aus den Worten des Gellius kann man nichts Gewisses schließen. Das Erste ist zwar wahrscheinlicher, weil aus einigen Stellen in seinen Lustspielen klar ist, e) daß die Aediles schon damals die Aufsicht über die Schauspiele gehabt haben. Dem sei, wie ihm wolle. Plautus war aus einem komischen Dichter ein Handelsmann geworden. Er suchte sich vielleicht dadurch in solche Glücksumstände zu versetzen, worin er seiner Neigung mit mehr Bequemlichkeit genugthun könne. Allein seine Hoffnung schlug ihm fehl. Er verlor durch seinen Handel Alles, was er sich so rühmlich verdient hatte, und kam in größter Armuth wieder nach Rom zurück. Hier nun nahm er seine erstern Bemühungen wieder vor. Allein ein Lustspiel ist nicht gleich gemacht, und ohne Zweifel fand er auch nicht gleich Gelegenheit, es unterzubringen. Die Noth zwang ihn also, sich zu einem Bäcker zu vermiethen, bei dem er die Handmühlen f) drehte. Gewiß eine niedrige Beschäftigung für einen Dichter! g) Allein die Schande fällt nicht auf ihn, sondern auf die undankbaren und unempfindlichen Römer. Ungeacht dieser knechtischen und fast viehischen Arbeit behielt Plautus noch immer einen genugsam aufgeräumten und muntern Geist, seine komischen Werke fortzusetzen. Er machte die Zeit über, da er sich in der Mühle aufhielt, drei Lustspiele; zwei davon nennt uns Gellius: *Saturio* und *Addictus*. Er beruft sich auf das Zeugniß des Varro, diligentissimi investigatoris antiquitatis, wie ihn Cicero nennt. Die Stücke selbst sind verloren gegangen, auch von ihrem Inhalte weiß man nichts zu sagen, und aus den Benennungen läßt sich wenig oder gar nichts schließen. h) Aus dem Addictus führt der

e) Siehe den Vorredner des „Amphitruo“, V. 7?.

f) Diese Handmühlen hießen bei den Römern trusatiles sc. molae, von dem alten Zeitworte trusari, dem frequentativo von trudi. Bei den Griechen heißen sie *χειρόμυλα*.

g) Athenäus erzählt ein Gleiches von den Weltweisen Asklepiades und Menedemus. Sonst ist auch aus dem Laertius bekannt, daß der stoische Weltweise Kleanthes des Nachts Wasser zur Begießung der Pflanzen gepumpt und damit seinen Unterhalt gesucht hat.

h) Herr Limiers übersetzt Addictus durch Le Valet obéissant. Ich kann nicht begreifen, wie die wahre Bedeutung des Worts Addictus einem Uebersetzer des Plautus hat unbekannt sein können. Ich will nicht leugnen, daß es nicht dann und wann ergeben, gehorsam heiße; Plautus aber braucht es in einem ganz andern Verstande. Addicti wurden nämlich Diejenigen genennt, die ihre Schuldner nicht befriedigen konnten und ihnen deswegen von dem Richter als Knechte zugesprochen wurden. Sie wurden auch nicht eher wieder frei, als bis sie

ungenannte Ausleger des Virgil's über das 1. Buch Georg. eine Zeile an:

Opus facere nimio quam dormire mavolo: veternum metuo.

Ohne Zweifel hat der gute Plautus damals auch, wann er vom Drehen ermüdet war, zur Erquickung lieber an seinen Lustspielen arbeiten als schlafen wollen. Aus dem Saturio aber hat uns Festus unterschiedene Stellen aufbehalten. Man findet in der Nachricht des Gellius und des Hieronymus, i) die sie uns Beide von der Mühlarbeit des Plautus geben, einen kleinen anscheinenden Widerspruch. Gellius nämlich spricht, wie wir schon angeführet, daß ihn seine eigne Noth so weit gebracht habe; Hieronymus aber sagt, daß er wegen damaliger Theurung hierzu hätte greifen müssen. Allein sie sind leicht zu vergleichen. Es kann Beides wahr sein. Plautus kam von seinem Handel arm wieder nach Rom, und zu allem Unglück war Theurung in Rom, so daß ihm seine Freunde, die er ohne Zweifel wird gehabt haben, nicht beispringen konnten. Es scheint, daß er von diesem Zufalle einen beinahe schimpflichen Zunamen bekommen habe. In den drei Handschriften, die C. Langius zusammengehalten hat, hat er ihn allezeit M. A. Plautus Asinius benennt gefunden. Joh. Meursius glaubt, daß es ein Versehen der Abschreiber sei, und daß es heißen müsse Asinus, weil alle Diejenigen, die in den Mühlen gearbeitet und mit den Eseln beinahe gleiche Verrichtungen gehabt hätten, zur Verachtung asini wären genennet worden. Allein ich glaube vielmehr, daß es überhaupt ein Zusatz unbesonnener Abschreiber sei, oder wenn ja Plautus auch bei seinen Lebzeiten diesen Zunamen sollte gehabt haben, daß ihn gewiß Niemand als der niedrigste Pöbel oder seine ärgsten Feinde damit werden belegt haben. Wenn es ein Name gewesen wäre, den man ihm durchgängig gegeben hätte, so würde man ihn gewiß auch bei andern Schriftstellern finden.

Durch die angeführten drei Lustspiele mochte sich Plautus nun wohl wieder so viel verdienet haben, daß er die Mühle ver-

ihre Schulden bezahlt hatten. Man sehe die Bacchid. im 5. Aufzuge, im 2. Auftritt, V. 87; desgleichen im Rudens, Aufz. 3. Auft. 6. V. 53. Ohne Zweifel hat also Plautus in diesem Stücke etwan einen Hurenwirth, der seinen Klägern von dem Prätor zum Sclaven übergeben wird, aufgeführt. Saturio ist der Name eines Schmarotzers, dergleichen Plautus auch in der Persa vorgestellet hat.

i) Hieronymus in der Chronike des Eusebius, Olymp. 145: Plautus ex Umbria Sarsinas Romae moritur, qui propter annonae difficultatem ad molas manuarias pistori se locaverat. Ibi quoties ab opere vacaret, scribere fabulas et vendere solitus consueverat.

lassen und vor sich leben konnte. Vielleicht hatte auch die Hungersnoth aufgehört. Er konnte nunmehro mehr Zeit auf seine Arbeit wenden, und seinem nachfolgenden Fleiße haben wir ohne Zweifel dasjenige zu danken, was uns von ihm übrig geblieben ist. Wenn ich nicht dem spanischen Schriftsteller, dessen Taubmann [k]) gedenket, gleich werden und in Ermanglung gegründeter Nachrichten von dem Plautus meine Erdichtungen oder Vermuthungen dem Leser aufhängen will, so kann ich weiter nichts zur Lebensbeschreibung unsers Dichters beifügen als seinen Tod. Plautus starb in Rom. Die Zeit seines Todes haben uns Cicero und Hieronymus aufbehalten. Hieronymus sagt in dem oben angeführten Orte, er sei in der 145sten Olympiade gestorben. Er läßt uns also die Wahl, ob wir es auf das erste, andere, dritte oder vierte Jahr dieser Olympiade setzen wollen. Cicero bestimmt das Jahr genauer, und zwar, wie wir sehen werden, mit einem ganz beträchtlichen Unterschied. [l]) Der Ort befindet sich in dem 15ten Hauptstücke seines Brutus, wo er von dem Cethegus und seinem Zeitgenossen, dem Nävius, redet. Er sagt uns, daß Nävius unter dem Bürgermeisteramte des Cethegus und des P. Tuditanus, zur Zeit des zweiten punischen Krieges, als M. Cato Quästor war, gestorben sei. Er bestimmt uns diese Zeit noch genauer, nämlich gleich 140 Jahr vor seinem Consulate. Und zwanzig Jahr hernach, spricht er, als P. Claudius und L. Por-

k) Zum Schlusse seiner Ausgabe vom Jahr 1605. Narro tibi, lector, cum extremas hasce pagellas typographiae adornarem, commodum mihi e Bibliotheca Lud. Personii, JC. et Elect. Sax. Consil. ac Prof. primarii, libellus ab amico offertur Nob. cujusdam Hispani, in quo ille, pag. 19. germ. edit., ut rem certam ponit, Plautum nostrum in juventute variis fuisse moribus: sectatum esse militiam, per maria circumvectum esse, pistorem fuisse, mercaturam et imprimis oleariam exercuisse, factum etiam vestiarium et sarcinatorem tandemque in bonis litteris acquievisse. Sed nisi dotior ab aevo prisco juvet auctoritas, qui credam ista omnia Taubmannus?
— — Credat Judaeus Apelles, non ego.
Wo ich nicht irre, so ist dieser Spanier Antonius von Guevara. Denn so viel ich mich besinne, glaube ich an einem Orte seiner Schriften ein Gleiches gelesen zu haben.

l) Es lautet also: At hic Cethegus consul cum P. Tuditano fuit bello punico secundo, quaestorque his consulibus M. Cato, modo plane annis 140 ante me consulem, et id ipsum nisi unius esset Ennii testimonio cognitum, hunc vetustas, ut alios fortasse multos, oblivione obruisset. Illius autem aetatis qui sermo fuerit, ex Naevianis scriptis intelligi potest. His enim consulibus, ut in veteribus commentariis scriptum est, Naevius est mortuus: quanquam Varro noster, diligentissimus investigator antiquitatis, putat in hoc erratum vitamque Naevii producit longius. Nam Plautus P. Claudio L. Porcio, viginti annos post illos quos ante dixi consules, mortuus est, Catone censore,

cius Consuls und Cato Censor waren, starb Plautus. Wenn wir also das Jahr wissen, in welchem Cicero Consul war, so ist das Uebrige leicht auszurechnen. Dieses Jahr nun ist das 690ste nach Erbauung der Stadt Rom. In dem 550sten also starb Nävius, und 20 Jahr nachhero, im Jahr 570, Plautus. Dieses nun ist das zweite Jahr der 148sten Olympiade. Hieronymus läßt also den Plautus wenigstens zehn Jahr zu früh sterben. Wir wollen nicht untersuchen, woher dieser Unterscheid komme; so viel bleibt doch gewiß, daß sich Plautus zur Zeit des zweiten punischen Krieges, zu Lebzeiten des Cato, durch seinen komischen Geist beliebt gemacht hat. Rom hatte also damals zu einer Zeit zwei der größten Geister, die aber ihrer Gemüthsbeschaffenheit nach einander sehr ungleich waren. Wer war ernsthafter als Cato? Wer war scherzhafter als Plautus?

Wenn wir einigen Auslegern des Plautus glauben wollen, so ist sein Körper noch weit drollichter gewesen als sein Geist, und man könnte sagen, daß ihn die Natur recht darzu ausgekünstelt habe, seine ernsthaften Mitbürger zum Lachen zu bringen. Ein schwärzliches Gesicht, rothes Haar, ein hervorhangender Bauch, ein großer Kopf, ein Paar scharfe Augen, ein rother Mund: diese Stücke stelle man nach ihrer Lage auf ein Paar übermäßig große Beine mit dicken Waden, so möchte man ungefähr das Bild unsers Komödienschreibers haben. Allein woher weiß man denn, daß er so ausgesehen hat? Ich muß doch meinen Lesern den schönen Grund mittheilen. Plautus soll sich selbst so unter der Gestalt des Pseudolus in dem Lustspiele, das von diesem schlauen Betrieger den Namen hat, geschildert haben. Er läßt daselbst den Harpax eine Beschreibung von Dem machen, dem er das Symbolum gegeben hatte, und zwar in diesen Worten (siehe des 4. Aufz. 7. Auft. V. 120):

Rufus quidam, ventricosus, crassis suris, subniger,
Magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum
Magnis pedibus — —

Hier fällt ihm der alte Simo ins Wort:

Perdidisti, postquam dixisti pedes:
Pseudolus fuit ipsus.

Und dieses Letztre, vermuthe ich, hat Gelegenheit gegeben, daß man diese Stelle auf die Gestalt des Plautus selbst angewendet hat. Man behauptet nämlich, und dieses zwar nicht ohne Grund, daß sein eigentlicher Name Marcus Accius gewesen sei, daß er aber von seinen platten Füßen den Zu-

namen m) Plautus bekommen habe. Weil nun hier das deutlichste Kennzeichen des Pseudolus gleichfalls die Beine sind, so hat man sich's gefallen lassen, sowohl dieses als das Vorhergehende auf den Verfasser selbst zu deuten; obgleich nach der gemeinen Meinung Plautus nicht große, sondern platte Füße soll gehabt haben. Die Herren Kunstrichter sind überhaupt sehr scharfsichtig. In einer andern Stelle n) wollen einige von ihnen auch das Vaterland des Plautus gefunden haben. Ich aber und andre ehrliche Leute können nichts als eine frostige Verwechslung des Worts Umbra, da es bald der Schatten, bald eine Weibsperson aus Umbrien heißen kann, darinnen finden. Wenn man sonst nicht wüßte, daß Plautus aus Sarsina in Umbrien gewesen wäre, wie würde man es ewig daraus schließen können?

Gellius berichtet, daß sich Plautus selbst eine Grabschrift gemacht habe. Sie klingt etwas hoffärtig; allein kann man es einem großen Manne verdenken, wenn auch er von seinen Verdiensten überzeugt ist? Genug, er hat die Wahrheit gesagt, und seine Prophezeihung ist allerdings eingetroffen. Die Grabschrift ist diese:

Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget:
Scena est deserta. Hinc ludus risusque jocusque
Et numeri innumeri simul omnes collacrimarunt.

Wir kommen nunmehro auf die Werke des Plautus, wo wir schon ein viel weitläuftiger Feld vor uns haben. Die Anzahl seiner Lustspiele ist nicht geringe, allein es ist unmöglich, sie gewiß zu bestimmen. Zu des Gellius Zeiten waren ihrer auf hundert-

m) Festus sagt: Ploti appellati sunt Umbri pedibus planis quod essent, unde soleas dimidiatas, quibus utuntur in venando, quo planius pedes ponerent, vocant semiplotia, et ab eadem causa M. Accius poeta, quia Umber Sarsinas erat, a pedum planitie initio Plotus, postea Plautus coeptus est dici. Scaliger vermeint, daß das Wort plotus ein umbrisches Wort sei; allein wahrscheinlicher Weise kömmt es wohl von dem griechischen πλατύς her, und in der That heißt es auch nichts anders als „breit", „platt", welches letztre auch dem Tone nach eine große Gleichheit mit ihm hat. Man sagt es auch von Hunden, und plauti canes heißen Hunde mit breiten herabhangenden Ohren. Wenn man es von den Füßen sagt, so heißen es Füße, wo die Fußsohlen nicht die gehörige Höhlung haben und also ganz platt auf der Erde aufliegen. Allein ich begreife nicht, warum alle Umbrier diesen Fehler sollen gehabt haben. Ich vermuthe also vielmehr, daß sie von ihren Schuhen, die sie vielleicht ganz platt machten, den Zunamen bekommen haben. Die angeführte Stelle des Festus scheint diese Meinung zu bestärken, da er glaubt, daß die semiplotia von ihnen den Namen haben.

n) Diese Stelle siehe in der Mostellaria im 3. Aufz. 2. Auft. V. 83.

unddreißig, die des Plautus Namen hatten. o) Allein es war auch damals schon ausgemacht, daß die meisten nicht von ihm waren. Varro meinet, daß ein andrer römischer Komikus ge=

o) Gellius im 3. Buch s. „Attischen Nächte", im 3. Hauptst.: Verum esse comperior, quod quosdam bene literatos homines dicere audivi, qui plerasque Plauti Comoedias curiose atque contente lectitaverunt, non indicibus Aelii, nec Sedigiti, nec Claudii, nec Aurelii, nec Accii, nec Manilii super his fabulis, quae dicuntur ambiguae, credituros, sed ipsi Plauto moribusque ingenii atque linguae ejus. Hac enim judicii norma Varronem quoque esse usum videmus. Nam praeter illas unam et viginti, quae *Varronianae* vocantur, quas idcirco a caeteris segregavit, quoniam dubiosae non erant, sed consensu omnium Plauti esse censebantur, quasdam item alias probavit adductus stilo atque facetia sermonis Plauto congruentis, easque jam nominibus aliorum occupatas Plauto vindicavit, sicuti istam quam nuperrime legebamus, cui est nomen Boeotia. Nam cum in illis una et viginti non sit et esse Aquilii dicatur, nihil tamen Varro dubitavit, quin Plauti foret, neque alius quisquam non infrequens Plauti lector dubitaverit, si vel hos solos versus ex ea fabula cognoverit, qui quoniam sunt, ut de illius more dicam, Plautinissimi, propterea et meminimus eos, et adscripsimus. Parasitus ibi esuriens haec dicit:

Ut illum Dii perdant, primus qui horas repperit etc.

Favorinus quoque noster, cum Nervolariam Plauti legerem, quae inter incertas est habita, et audisset ex ea Comoedia versum hunc:

Strateae, scrupedae, strativolae, sordidae,

delectatus faceta verborum antiquitate, meretricum vitia atque deformitates significantium: Vel unus hercle, inquit, hic versus Plauti esse hanc fabulam satis potest fidei fecisse! Nos quoque ipsi nuperrime, cum legeremus *Fretum* (nomen est id Comoediae, quam Plauti esse quidam non putant) haud quicquam dubitavimus, quin Plauti foret et omnium maxime genuina, ex qua duos hos versus exscripsimus, ut historiam quaereremus oraculi arietini:

Nunc illud est
Quod arietinum responsum magnis ludis dicitur:
Peribo, si non fecero: si faxo, vapulabo.

Marcus autem Varro in libro de Comoediis Plautinis primo verba haec ponit: Nam nec *Gemini*, nec *Lenones*, nec *Condalium*, nec *Anus* Plauti, nec *Bis compressa*, nec *Boeotia* unquam fuit, neque adeo *Ἄγροικος*, neque *Commorientes*, sed M. Acutici. In eodem libro Varronis id quoque scriptum est, Plautium fuisse quempiam Poetam Comoediarum, cujus quoniam Fabulae Plauti inscriptae forent, acceptas esse quasi Plautinas, cum essent non a Plauto Plautinae, sed a Plautio Plautianae. Feruntur autem sub Plauti nomine circiter centum atque triginta. Sed homo eruditissimus L. Aelius quinque et viginti esse ejus solas existimavit. Non tamen dubium est, quin istae, et quae scriptae a Plauto non videntur et nomini ejus addicuntur, veterum Poetarum fuerint, et ab eo retractatae et expolitae sint, ac propterea resipiant dictum Plautinum. Dieser Lucius Aelius, welcher hier zu zweien Malen genennet wird, ist ohne Zweifel wohl der, dessen Suetonius in seinem Buche „Von berühmten Grammatikern" gedenket. Er sagt unter Andern daselbst von ihm: Lucius Aelius cognomine duplici fuit; nam et Praeconius, quod pater ejus praeconium fecerat, vocabatur, et Stilo, quod orationes nobilissimo cuique scribere solebat, tantus optimatum fautor, ut Quintum Metellum Numidicum in exilium comitatus sit. Eben dieser Lucius Aelius

wesen sei, mit Namen Plautius, dessen Stücke man mit den seinigen vermengt habe. Es kann sein. Doch ist auch die Vermuthung des Gellius nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß viele von diesen Stücken die Arbeit ältrer Poeten wären; Plautus aber habe sie vielleicht durchgearbeitet und verbessert, daher man darinnen hin und wieder den Plautinischen Ausdruck fände. Er erzählt uns übrigens nicht Wenige, die sich bemüht hätten, die wahren Stücke des Plautus auszusuchen und sie in richtige Verzeichnisse zu bringen: Aelius, Sedigitus, Claudius, Aurelius, Accius, Manilius und vornehmlich Varro, dessen Buch „Von den Plautinischen Komödien" er anführet, welches sich aber leider unter den verlornen Büchern des Varro befindet. Varro hatte nur 21 für ächte Plautinische Stücke erkannt, weswegen sie die Varronianischen hießen, und die auch in der That von Allen einmüthig für die Arbeit des Plautus erkannt wurden. Er war aber nicht so strenge, daß er nicht auch andre, in welchen er den Witz und die Schreibart des Plautus fand, ihm hätte zueignen sollen. L. Aelius, ein gelehrter Grammatikus, gab dem Plautus 25 Stücke. Man lese die angeführte Stelle des Gellius. Servius berichtet uns in seinen Anmerkungen über das erste Buch der „Aeneis", daß Einige dem Plautus zwanzig, Andre vierzig und Andre hundert Lustspiele zuschrieben. Da also schon die Alten sogar sehr uneinig hierüber gewesen sind, so muß es uns genug sein, wenn wir wissen, er habe sehr viele gemacht, und daß die, die uns unter seinem Namen übrig geblieben sind, die Varronianischen, das ist diejenigen sind, die er ohnstreitig verfertiget hat. Von vielen der zweifelhaften Stücke haben uns die alten lateinischen Sprachkundigen theils die Namen, theils einige Stellen oder nur einzelne Worte aufbehalten. Es ist aber in den meisten dieser Fragmente so wenig Saft und Kraft, daß es sehr unnöthig sein würde, sie hier anzuführen.

Bei den Alten machte die Erklärung der Lustspiele einen großen Theil ihrer schönen Wissenschaften aus. Daher kam es, daß sich Viele von den Römern, deren Hauptwerk die Studia doch nicht waren, so sehr darauf legten, daß sie die Schreibart des Plautus, seine Art zu denken und zu scherzen so genau inne hatten, daß sie gleich sagen konnten, Dieses oder Jenes ist von ihm oder ist nicht von ihm. Außer dem, was Gellius von dem Favorinus

Stilo, wie uns Quintilian im 10. B. im 1. Hauptst. meldet, hat zuerst das Urtheil vom Plauto gefällt: Musas Plautino sermone locuturas fuisse, si latine loqui vellent.

anführet, so versichert schon Cicero, p) daß Servius Claudius, der Bruder des Papirius Pätus, an den wir unterschiedene Briefe von ihm lesen, besonders diese Stärke im Urtheilen besessen habe. Die alten Römer schätzen den Plautus besonders zweier Stücke wegen sehr hoch: theils wegen seiner Schreibart, theils wegen seiner anmuthigen Scherze. Und gewiß, Beides ist unverbesserlich, wenn man von dem Ersten das allzu Alte und den possenhaften Ausdruck, von Diesem aber das allzu Freie wegnimmt. Sie glaubten, die Musen würden Plautinisches Latein sprechen, wenn sie Römisch reden wollten. Hiermit stimmen die neuern Critici durchgängig überein. Es würde eine unendliche Arbeit sein, wenn ich alle die Lobeserhebungen sammeln wollte, die man ihm deswegen gegeben hat. Seine Scherze haben ihm nicht mindern Beifall erworben. Cicero q) stellet sie den Scherzen der alten attischen Komödie und der Sokratischen Weltweisen gleich. Der h. Hieronymus ergetzte sich daran, wenn er in vielen Nachtwachen aus Reue über seine begangnen Sünden herzliche und bußfertige Thränen vergossen hatte. r) Man mag hierüber schelten oder spotten, wie man will, ich sehe weder was Unbegreifliches, noch viel weniger was Verdammliches darinnen. Darf denn ein Christ keine Erholung genießen? Ist es denn ein so großer Widerspruch, das Laster verlachen und das Laster beweinen? Ich sollte vielmehr glauben, daß man Beides zugleich sehr wohl thun könne. Entweder man betrachtet das Laster als etwas, das unsrer unanständig ist, das uns geringer macht, das

p) Im 9. Buche s. „Briefe an Untersch.", im 16. Briefe: Sed tamen ipse Caesar habet peracre judicium; et ut Servius frater tuus, quem literatissimum fuisse judico (er war damals schon todt; denn er ist unter dem Consulate des Metellus und Afranius gestorben), facile diceret: Hic versus Plauti non est, hic est — quod tritas aures haberet notandis generibus poetarum, et consuetudine legendi etc.

q) Cicero im 29. Hauptstücke des ersten Buchs „Von den Pflichten": Duplex omnino est jocandi genus, unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum: alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum: quo genere non modo Plautus noster et Atticorum antiqua Comoedia, sed etiam Philosophorum Socraticorum libri sunt referti.

r) Hieronymus in seinem Buche „Von der Bewahrung der Keuschheit": Post noctium crebras vigilias, post lacrimas, quas mihi praeteritorum recordatio peccatorum ex imis visceribus eruebat, Plautus sumebatur in manus. Es sind zwar Einige, welche hier vor Plautus lieber Plato lesen wollen, wie man denn auch dieses in der Baseler Ausgabe von 1490 findet. Allein die Handschriften haben sonst alle Plautus; übrigens leidet auch der Zusammenhang diese Aendrung nicht; und da wir aus andern Stellen versichert sein können, daß Hieronymus den Plautus sehr fleißig gelesen habe, so können wir wegen der gemeinen Leseart um so viel gewisser sein.

uns in unzählige widersinnische Vergehungen fallen läßt; oder man betrachtet es als etwas, das wider unsre Pflicht ist, das den Zorn Gottes erregt und uns also nothwendig unglücklich machen muß. Im ersten Falle muß man darüber lachen, in dem andern wird man sich darüber betrüben. Zu jenem giebt ein Lustspiel, zu diesem die heilige Schrift die beste Gelegenheit. Wer seine Laster nur beständig beweint und sie niemals verlacht, von dessen Abscheu dargegen kann ich mir in der That keinen allzu guten Begriff machen. Er beweint sie nur vielleicht aus Furcht, es möchte ihm übel darbei gehen, er möchte die Strafe nicht vermeiden können. Wer aber das Laster verlacht, der verachtet es zugleich und beweiset, daß er lebendig überzeugt ist, Gott habe es nicht etwan aus einem despotischen Willen zu vermeiden befohlen, sondern daß uns unser eignes Wohl, unsre eigne Ehre es zu fliehen gebiete. Allein, kann man mir einwerfen, wie hat Hieronymus so viele nicht allzu gesittete und reine Stellen, die in dem Plautus vorkommen, mit gutem Gewissen lesen können? Die zulänglichste Antwort darauf ist, daß den Reinen Alles rein ist. Ich könnte zwar diesen scheinheiligen Richtern sagen, daß der Charakter derjenigen Personen, die Plautus aufgeführet hat, und die Umstände manchmal etwas Freies erfordert hätten; ich könnte ihnen sagen, daß Vieles von dem, was sie verdammen, nicht in der Absicht geschrieben sei, zu ärgern, sondern vielmehr zu bessern: allein hierzu möchten sie mehr Ueberlegung nöthig haben, als sie darauf wenden wollen. Sie müssen sich also mit der Versicherung begnügen lassen, daß es Leute außer ihnen giebt, welche die sogenannten anstößigen Stellen in den Plautinischen Lustspielen mit gleich unsträflichen Gedanken lesen können, als sie etwa die Geschichte der Bathseba. Und aus dieser Zahl war auch Hieronymus.

Man wird mir diese kleine Ausschweifung nicht verübeln. Ich will wieder einlenken. So viel auch Plautus Verehrer in alten und neuen Zeiten fand, so hat er doch auch seinen Verächter gefunden. Das Uebelste darbei ist, daß es ein Mann ist, den die Welt nicht nur als einen großen Dichter, sondern auch als einen gründlichen Kunstrichter bewundert, der also Viele durch seinen Ausspruch, ehe sie ihn untersuchen konnten, auf seine Seite gezogen hat. Es ist Horaz, und sein Urtheil ist dieses (siehe „Von der Dichtk.“, V. 270 ff.):

At nostri proavi Plautinos et numeros et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque,

Ne dicam stulte, mirati: si modo ego et vos
Scimus inurbanum lepido seponere dicto
Legitimumque sonum digitis callemus et aure.

„Zwar unser Väter Mund hat Plautus' Scherz und Kunst
Im Lustspiel sehr gelobt, allein aus blinder Gunst.
Man hat ihn wahrlich nur aus Einfalt hochgeschätzet:
Dafern ich anders weiß, was Euch und mich ergetzet,
Was ein erlaubter Scherz, was grob und garstig ist,
Und wenn ein reiner Vers ganz ungezwungen fließt;
Wenn wir das Silbenmaß an unsern Fingern zählen,
Und was den Klang betrifft, das Ohr zum Richter wählen."

Gottsched.

Gewiß, es wird mir gleich schwer, ihm zu widersprechen, als ihm Recht zu geben. Wenn ich Jenes thun wollte, so würde ich zwar nichts mehr thun, als was schon die größten Gelehrten gethan haben. J. J. Scaliger sagt: Horatii judicium sine judicio est. Turnebus (im 25. B. im 16. Hauptst. s. Advers.) spricht: In Plauti salibus existimandis accedo potius sententiae veterum ingenuorum Romanorum, quam Flacci, Venusini hominis ac libertino patre nati. Camerarius gar wird durch die angeführte Stelle so erhitzt, daß er den Horaz in vollem Affecte anredet (s. seine Dissert. von den Lustspielen des Plautus): Imo illi [proavi] merito et recte ac sapienter Plautum laudarunt et admirati fuerunt, tuque ad Graecitatem omnia, quasi regulam, poemata gentis tuae exigens, immerito et perperam atque incogitanter culpas. Doch hat es dem Horaz auch nicht an Vertheidigern gefehlt. Unter den Neuern hat besonders Daniel Heinsius [s]) seine Sache auf sich genommen. Und er geht sogar noch weiter, als selbst Horaz gegangen ist. Wenn wir genau überlegen, was Dieser sagt, so finden wir, daß er eigentlich nichts an ihm aussetze als seine unharmonischen Verse und seine hin und wieder angebrachten frostigen und unhöflichen Scherze.

s) Danielis Heinsii ad Horatii de Plauto et Terentio judicium Dissertatio. Man hat sie unter Andern auch der Ausgabe des Terentius zum Gebrauch des Dauphins vordrucken lassen. Er fängt mit den Worten des Horatius an und spricht: Durum equidem judicium, et quod non nemo hac aetate de lepoi um omnium parente, summo critico ac maximo poeta excidisse nollet: cujus tamen vernae melius de Plauto judicabant, quam qui familiam in literis hac aetate tueri creduntur. etc. Man kann leicht sehen, auf wen er zielt. Ich finde, daß er nachher von dem Beneb. Floretti ist widerlegt worden; Dieser gab im Jahr 1618 in 8⁰ heraus: Apologiam pro Plauto oppositam scaevo judicio Horatiano et Heinsiano. Wir wollen sowohl die Abhandlung des Heinsius als diese Apologie dem Leser ein andermal bekannter machen.

Vielleicht könnte man ihm auch manchmal Recht geben, wenn er sich nur nicht so gar unbestimmt erklärt hätte; wenn es nur nicht schiene, er habe alle Verse des Plautus vor schlechte Verse und alle Scherze vor ungesittete Scherze gehalten. Gleichwohl kann ich mir nimmermehr einbilden, daß Horaz mit der Vertheidigung des Heinsius zufrieden sein sollte, wenn er sie lesen könnte. Er verwirft darinne überhaupt die ganze Schreibart des Plautus, er behauptet, sie sei außer dem Schauplatze unbrauchbar, indem er nur das Lächerliche auszudrücken gesucht hätte. Er giebt ihm übrigens unzählige Fehler sowohl wider die Wahrscheinlichkeit, wider die Einheit des Orts und der Zeit als auch wider das Sittliche der Lustspiele Schuld. Wenn man aber seine Vorwürfe prüfet, so hat er oft den Plautus nicht verstanden, oft auch ganz falsche Begriffe von der Komödie gehabt. Das Billigste bei dieser Streitigkeit ist, daß man den Plautus nicht allzu unbehutsam auf Unkosten des Horazes erhebt, noch auch dem Horaz auf Unkosten des Plautus völlig beifällt. Niemand ist gründlicher dabei verfahren als die Frau Dacier; diese macht in der Vorrede zu ihrer Uebersetzung einiger Plautinischen Lustspiele drei Anmerkungen, welche das Urtheil des Flaccus theils erklären, theils lindern. Erstlich, sagt sie, muß man erwägen, daß, als Plautus anfing, seine Stücke zu verfertigen, das römische Volk noch an die Satiren, welche vorher den Schauplatz besessen hatten, gewöhnt war. Diese Satiren waren zwar ein regelmäßiges Gedichte, aber es hatte noch so viel Rauhes von seinem Ursprunge behalten, sowohl was die Scherze als die Einrichtung selbst anbelangte, daß es freilich in einem so wenig artigen Jahrhunderte noch sehr hart sein mußte. Plautus war also genöthiget, seinen Stücken Beifall zu verschaffen, einen Theil von diesen Scherzen beizubehalten. Dieses war an ihm um so viel erträglicher, je weniger er sich dadurch von der alten griechischen Komödie, die er nachzuahmen sich vorgesetzt hatte, entfernte. Zum Andern machen die Verse und die Scherze so wenig das Wesen der Lustspiele aus, daß ein Dichter ein vortrefflicher Komikus sein kann, ob er gleich harte Verse und einige schlimme Späße hat. Endlich muß man die Stelle des Horazes nicht allzu sehr nach dem Buchstaben nehmen, als wenn dieser Poete alle Scherze und alle lustigen Einfälle des Plautus verdammte. Er konnte unmöglich dieser Meinung sein, ohne Vernunft und Wahrheit zu beleidigen. Plautus hat ohne Zweifel grobe und seichte Scherzreden, allein er hat auch sehr viele, die sehr fein, zärtlich und wohl angebracht sind. Dieser=

wegen stellt ihn auch Cicero, welcher gewiß kein übler Richter von dem war, was die alten Römer urbanitatem nennten, zum Muster im Scherzen vor. Und wie man dem Cicero sehr Unrecht thun würde, wenn man glaubte, er habe diejenigen Stellen gelobt, die Horaz tadelt, so wird man auch sehr übel von dem Horaz urtheilen, wenn man meinet, er tadle das, was Cicero so sehr erhoben hat. Sie haben alle Beide Recht. Der Erste redet nur von den Schönheiten, die man nicht lesen kann, ohne von ihnen bezaubert zu werden; der Andre aber nimmt nur die üble Seite und berühret nichts als gewisse frostige und unehrbare Possenreden, die er auch nicht einmal an und vor sich selbst verdammet, und die man zwar entschuldigen könnte, allein weder loben noch nachahmen muß. Wir unterschreiben dieses Urtheil um so viel lieber, je gerner wir sowohl des Einen als des Andern Ehre mögen gerettet sehen. Wir werden ein andermal Gelegenheit haben, unsre Gedanken weitläuftiger von dem Vortrefflichen und von dem Tadelhaften in den Lustspielen des Plautus zu entdecken, wenn wir vorher einige Stücke von ihm, wie wir schon versprochen, werden übersetzt haben, damit der Leser zugleich mit uns urtheilen könne. Itzo wollen wir uns etwas näher zu seinen uns hinterlassnen Stücken machen, doch auf diesesmal nichts mehr als eine historische Nachricht davon ertheilen. Es sind auf uns nicht mehr als zwanzig Lustspiele des Plautus gekommen. Wenn es also diejenigen sind, die man die Varronianischen genennt hat, so fehlt uns noch eines daran. Ich hoffe, daß es Vielen nicht unangenehm sein wird, wenn wir vorher die vornehmsten Ausgaben davon bekannt machen. Alsdann wollen wir das Nöthigste von ihren Uebersetzungen, von ihren Nachahmungen und von ihrem allgemeinen Inhalte anführen.

Die erste gedruckte Ausgabe von dem Plautus haben wir dem Georgius Merula zu danken. Dieser Mann hat lange Zeit zu Venedig und Mailand gelehrt und die Plautinischen Komödien an dem erstern Orte in Folio 1472 drucken lassen. Von dieser Zeit an bis zum Anfange dieses itzigen Jahrhunderts würde es uns was Leichtes sein, beinahe alle Jahre eine neue Ausgabe, wenigstens Auflage, und oftmals in einem Jahre mehr als eine anzumerken. Allein so ein Verzeichniß möchte den meisten Lesern allzu trocken vorkommen; wir berühren also nur die vorzüglichsten, und dieses sind nach der Ordnung der Jahre folgende:

1499 zu Venedig, in Fol., mit den Anmerkungen des Valla und Saracenus,

1500 zu Mailand, in Fol., mit dem Commentar des Joh. Baptista Pius.
1512 hat in Leipzig Veit Werler einige Komödien des Plautus einzeln drucken lassen, als die „Cistellaria", den „Truculentus", den „Stichus". Er war Professor daselbst, und Joachim Camerarius hat bei ihm über den Plautus gehört, wie er uns in der oben angeführten Abhandlung von den Plautinischen Fabeln berichtet.
1513 zu Paris, von Simon Carpentarius, in 8.
1514 zu Straßburg, in 4., sind 5 Komödien des Plautus mit dem Commentar des Pilades aus Brescia gedruckt worden.
1522 in Venedig eine Aldinische Ausgabe in 8.
In eben diesem Jahre kamen auch die 20 Lustspiele des Plautus cum acri Judicio (wie es auf dem Titel heißt) Nicolai Angelii zu Florenz in 8. heraus.
1530 in Paris, von Robert Stephanus gedruckt, in Fol.
In eben diesem Jahre des Gisb. Longolius Ausgabe in 8.
1538 gab Joachim Camerarius seine in Basel heraus. Er ist Derjenige, dem wir das Meiste in Verbesserung des Plautus zu danken haben. Er hat unzählige Stellen wiederhergestellt, und die Menge derjenigen Kunstrichter, welche vor ihm daran gearbeitet, hatten ihn mehr verdorben als verbessert. Er klagt selbst hierüber in seiner angeführten Dissertation, wo er uns auch von einer Handschrift des Plautus Nachricht giebt, die er aus der Bibliothek des vorhin erwähnten Veit Werler's bekommen hatte, welche zwar alt genug war, allein von einer sehr ungelehrten Hand mochte sein verfertiget worden.
1566 kam Carl Langens Ausgabe mit den unterschiednen Lesearten des Turnebus, Junius und Anderer heraus. In Antw.
1577 in Paris des Lambinus Ausgabe in Fol. Seine Verbesserungen sind oft allzu verwegen und eigenmächtig. Man findet bei ihm viel Gelehrsamkeit, aber wenig Kenntniß des Komischen.
1590 des Janus Dousa, in Lübeck in 8. Die erste Ausgabe zwar von ihm ist von 1589.
1593 in Frankf. mit Anmerk. unterschiedner Gelehrten.
1605 in Wittenberg in 4. von Fried. Taubmann. Der Fleiß, den dieser Gelehrte daran gewendet hat, ist ungemein zu

rühmen. Er hat aus den Anmerkungen der vornehmsten Gelehrten einen nützlichen Auszug gemacht, und auch das, was er von dem Seinen darzugesetzt hat, ist allezeit gelehrt und sinnreich. Es ist kein Wunder, daß ein Mann, der selbst so anmuthig gescherzt, die Scherze des Plautus am Besten verstanden hat.

1610 gab Ph. Pareus in Frankf. in 8. den Plautus heraus. Er hat sich ungemein verdient um ihn gemacht. Außer dieser Ausgabe haben wir auch von ihm Analecta Plautina, ein Lexicon Plautinum, eine Abhandlung De Metris Plauti und eine andre De Imitatione Terentiana, ubi Plautum imitatus est. Daß Terentius den Plautus in der That nachgeahmet habe, gesteht er selbst in der Vorrede zu seiner „Andria“:

Quorum (Plauti sc., Naevii, Ennii) aemulari exoptat negligentiam
Potius, quam istorum obscuram diligentiam.

Pareus hat auch mit Grutern viele Streitigkeit des Plautus wegen gehabt, weswegen er 1620 Provocationem ad senatum criticum pro Plauto et Electis Plautinis herausgab.

1621 in 4. gab Janus Gruterus den Plautus mit dem Commentar des Taubmann's heraus. Diese Ausgabe ist in der That die allerbrauchbarste.

1640 hat ihn zu Wittenberg in 12. Buchnerus herausgegeben. Diese Ausgabe ist daselbst zu unterschiednen Malen wieder aufgelegt worden.

1645 trat Boxhorn's Ausgabe in Leyden in 8. ans Licht. Sie ist mit Anmerkungen unterschiedner Gelehrten, dergleichen auch

1664 J. Fr. Gronovius zu Leyden in 8. herausgab.

1679 sah die Welt die Ausgabe des Jakob Operarius zum Gebrauch des Dauphins. Zu Paris in 4. Man weiß schon ohne mein Erinnern, wie diese Ausgaben beschaffen sind. Nach dieser Ausgabe, mit der Erklärung und den Anmerkungen des Operarius, hat in diesem Säculo 1724 Samuel Patrick in London vier Komödien, Amphitruo, Captivi, Epidicus, Rudens, in 8. herausgegeben. Und außer dieser ist auch keine in diesem Jahrhunderte merkwürdige als etwa die noch, die

1725 in Padua, in des Joseph's Cominus Buchdruckerei,

nach der Taubmannischen Ausgabe in 8. ans Licht gekommen ist.

Anstatt ihn zu ediren und sich über seine dunkeln Stellen zu zanken, haben unsre neuern Gelehrten es vor dienlicher gehalten, ihn theils zu übersetzen, theils nachzuahmen. Unter den Franzosen haben sich besonders in diesem und zum Ausgange des letztern Säculi vier Federn bemüht, diesen Vater aller Komödienschreiber ihren Landsleuten in ihrer Muttersprache vorzulegen. Man kennet die Frau Dacier und weiß, was sie vor einen Fleiß auf die Uebersetzung des Terentius gewandt hat. Eben diesen Fleiß fing sie auch 1683 an, dem Plautus genießen zu lassen. Sie gab nämlich drei vorzügliche Stücke, den Amphitruo, Rudens und Epidicus, in einer treuen und zierlichen Uebersetzung, mit Anmerkungen und Beurtheilungen nach den Regeln des Theaters, in drei kleinen Bändchen zu Paris heraus. Aus der Vorrede haben wir oben schon etwas angeführt; sie giebt außerdem noch darinnen eine kurze Nachricht von dem Ursprunge der Lustspiele, und besonders bei den Römern, und stellet alsdann eine kleine, doch sehr gründliche Vergleichung des Plautus und Terentius an. Sie verspricht darin, sich nun auf gleiche Art über den Aristophanes zu machen, welches sie auch gethan hat, alsdann die griechischen Tragödienschreiber durchzugehen und von dar wieder auf den Plautus zurückzukommen. Ich zweifle nicht, daß sie ihr Versprechen nicht würde gehalten haben; allein wie manchen schönen Vorsatz hat der Tod nicht schon zu nichte gemacht? Von ihren Beurtheilungen werden wir ein andermal Gelegenheit nehmen, ausführlicher zu reden. Der andre französische Uebersetzer des Plautus ist Herr Coste, welcher uns Die Gefangnen des Plautus französisch geliefert hat. Die Arbeit ist glücklich gerathen. Herr Coste also und die Frau Dacier haben sich nur, wie wir sehen, über einzelne Stücken gemacht; die Franzosen sind derowegen dem Herrn von Limiers und dem Herrn Gueudeville besondern Dank schuldig, welche ihnen in zwei verschiednen Uebersetzungen alle sämmtlichen Stücke des Plautus zu lesen verschafft haben. Beide Uebersetzungen sind in einem Jahre, nämlich 1719, herausgekommen. Des Herrn Limiers ist in Amsterdam in 10 Octavbänden gedruckt worden. Er hat diejenigen Stücke sich zugeeignet, welche schon, wie wir erwähnt, von dem Herrn Coste und der Fr. Dacier waren übersetzt worden. In der Vorrede erzählt er kürzlich des Plautus Leben und ertheilt von seiner Arbeit Nachricht. Der lateinische Text ist mit beigedruckt. Er

sagt, daß er sich besonders einer Aldinischen Ausgabe bedienet habe. Jedem Stücke hat er nach Art der Fr. Dacier eine wohlgeschriebene Kritik und Zergliederung vorgesetzt, auch, wo es nöthig, kurze Anmerkungen beigefügt. Diese sind zwar größtentheils aus dem Taubmannischen Commentar genommen, doch hat er auch gewisse geschriebne Anmerkungen von Gronoven hin und wieder dabei gebraucht. Die Uebersetzung selbst ist an den meisten Orten treu; besonders muß man seine Geschicklichkeit loben, mit welcher er die anstößigen Stellen eingekleidet hat. Zwei Stücke nämlich, Stichus und Trinummus, hat er in Verse übersetzt. Man hätte ihm vielleicht außer dieser Probe geglaubt, daß er reimen könne. Uebrigens ist es wohl ein französisches Vorurtheil, daß dieses allein die rechte Art wäre, die Comicos zu übersetzen. In dem zehnten Bande befinden sich theils die Fragmente, theils eine Sammlung auserlesener Lehrsprüche [t]) aus dem Plautus, theils zwei ganz nützliche Register. Eine Stelle wollen wir doch aus seiner Vorrede anführen: „Ich habe mich bemüht," sagt er, „so viel mir möglich gewesen ist, die Lebhaftigkeit der Gespräche zu erhalten. Und meiner Uebersetzung desto mehr Anmuth zu geben, habe ich sie dadurch zu unterstützen geglaubt, wenn ich mir die theatralische Vorstellung lebhaft dabei einbildete. Dieserwegen sahe ich allezeit auf Molièren zurück und untersuchte, soweit ich's fähig war, welcher Ausdrücke er sich wohl würde bedient haben, wenn er diese oder jene Gedanke hätte ausdrücken sollen. Alsdann brachte ich die Personen des Plautus auf das französische Theater und stellte mir die Bewegungen, mit welchen die besten Schauspieler in Paris etwa diese oder jene Person vorstellen würden, vor. Hatte ich einen possenhaften Knecht vor mir, so gedachte ich an La Torillière oder an Poisson. [u]) Sollte ich einen Liebhaber oder einen Stutzer reden lassen, so ruft' ich mir das Bezeigen des Baron's oder des Beauburg's [x]) ins Gedächtniß zurück. Die La Beauval und die La Desmar [y]) gaben mir den Begriff von einer geschickten Buhlerin. Es ist unglaublich, wie mich diese Beihülfe

t) Die Sittensprüche aus dem Plautus haben außer ihm schon sehr Viele gesammelt. Dahin gehören des Uladeraccius Flores Plauti, die zu Antw. 1597 gedruckt worden, desgleichen des Heupold's Plautus redivivus, der 1628 herausgekommen, wie auch des Georg Cassander's Sententiae selectiores ex Plautinis Com., und viel andre mehr.

u) Ein paar vortreffliche Schauspieler zu Paris vor das Komische.

x) Sie waren besonders in den ernsthaftern Rollen stark.

y) Zwei unvergleichliche Schauspielerinnen vor die verschmitzten Frauensrollen.

in meiner Arbeit unterstützet hat, und wie viele Ausdrücke ich diesem Kunststücke schuldig bin, auf die ich außerdem wohl schwerlich würde gefallen sein.“ Dieser Vortheil besteht wirklich in keiner leeren Einbildung; er ist gegründet, und man kann sich desselben mit ebenso vielem Nutzen auch bei Verfertigung eigner Stücke bedienen. Diejenigen, welche einen Koch, einen Heydrich, einen Bruck, eine Lorenzin und eine Kleinfelderin gekannt haben, werden leicht die Stellen der angeführten französischen Schauspieler mit ihnen besetzen können. Ich komme auf die Uebersetzung des Herrn Gueudeville. Diese ist zu Leyden gleichfalls in 10 Octavbänden herausgekommen, doch ohne den lateinischen Text. Er hat eine Vorrede vorgesetzt, in der er die Schauspiele auf eine sehr muntre Art vertheidigt. Die Uebersetzung selbst ist sehr frei. Die Schreibart ist zwar komisch, und der Verstand ist größtentheils sehr wohl beibehalten, allein es sind so viel eigne Einfälle mit untermengt, daß man die Plautinischen mit Mühe darunter erkennen kann. Oft hat er auch den Plautus mehr zu einem Possenreißer als gescheiten Komödienschreiber gemacht. So viel muß ich zwar gestehn, seine Uebersetzung läßt sich angenehmer lesen als des Herrn von Limiers, nur muß man nicht sagen, daß man den Plautus gelesen habe. Er hat jedem Stücke eine freie Zergliederung vorgesetzt, und jedem Stücke hat er auch eine wohl geschriebene Untersuchung seiner Charaktere beigefügt. Der letzte Band enthält die Fragmente und ein Verzeichniß aller anstößigen Stellen. Dieses werden die Keuschen sowohl als die Unkeuschen zu gebrauchen wissen. Außer diesen Uebersetzungen haben die Franzosen zwar schon lange Zeit vorher die Uebersetzungen des Mich. von Marolles gehabt, die in Paris 1658 in 4 Octavbänden nebst der Urschrift ist gedruckt worden; allein sie ist so schlecht, so unangenehm, so unverständlich, daß sie in keine Erwägung zu ziehen ist. Eine englische Uebersetzung des Plautus haben wir nur vor einigen Jahren, 1742, von dem Herrn Cokes erhalten. Ich habe sie nicht gesehen und bin also nicht im Stande, davon zu urtheilen. Noch weniger kann ich von Uebersetzungen in andere Sprachen sagen, die deutsche ausgenommen, in der ich aber nicht mehr als zwei Stücke unsers Poeten anzuführen weiß. Das eine ist die „Aulularia“, doch hat man eine doppelte Uebersetzung davon. Die eine hat nur ohnlängst ein geschickter Schulmann mit dem Texte und Anmerkungen herausgegeben. Ich habe sie nicht bei der Hand und kann mich auch auf seinen Namen nicht besinnen. Die andre aber ist sehr alt und 1535 in Magdeburg

gedruckt worden. Der Titel heißt: **Eine schöne lustige Comoedia des Poeten Plauti, Aulularia genannt, durch Joachimum Greff von Zwickau deutsch gemacht und in Reimen verfaßt, fast lustig und kurzweilig zu lesen.**

Quisquis es, o faveas nostrisque laboribus adsis,
His quoque des veniam.

In der Vorrede kommen viel nützliche Sachen vor, woraus man sieht, daß der Uebersetzer allerdings ein vernünftiger Mann muß gewesen sein, der einen sehr guten Begriff von den Komödien und ihrem Nutzen gehabt hat. Die größte Hinderniß der Aufnahme des Theaters bei den Deutschen, sagt er, sei, daß man die Leute, welche sich damit zu thun machten, nicht unterstützte. Er glaubt, es würde sehr nützlich sein, wenn man in Deutschland fleißig spielte, und lobt deswegen die Niederlande, wo fast alle Sonntage Komödien gehalten würden, wodurch denn manche Gotteslästerung, mancher Todtschlag, Saufen, Fressen und viel Uebles unterbleiben könnte. Die Uebersetzung ist vor die damaligen Zeiten noch sehr gut. Der Anfang des Prologs klingt so:

„Es möchte vielleicht euch Wunder nehm,
Wer ich doch sey, woher ich quehm,
Ich wills euch sagen alsobald,
So ihr ein wenig zuhören wolt.“ 2c.

Das andre Stück des Plautus, von welchem man eine deutsche Uebersetzung hat, sind **Die Gefangnen.** Es ist beinahe ebenso alt, nämlich von 1582, und durch M. Mart. Hoyneccium übersetzt. Ich kenne es blos aus den Verzeichnissen der alten deutschen Lustspiele, die wir dem Fleiße des Herrn Prof. Gottsched's zu verdanken haben. In eben diesen Verzeichnissen finde ich von 1608 ein Lustspiel von Wolfrath Spangenbergen, unter dem Titel „Die Geburt des Herculis“. Vielleicht ist dieses eine Uebersetzung oder wenigstens eine Nachahmung des „Amphitruo's“. Ich will mich bemühen, daß ich es meinen Lesern ein andermal näher berichten kann.

Wir wollen nunmehr den Stücken des Plautus selbst etwas näher treten. Es sind ihrer, wie wir schon gesagt, an der Anzahl zwanzig, die nach den Buchstaben geordnet zu sein scheinen. Das erste ist

Amphitruo. In der Abwesenheit des Amphitruo's hatte Jupiter desselben Gestalt angenommen und seine Stelle bei der

Alcumena vertreten. In diesem Lustspiele nun werden die Unruhen bei der Ankunft des wahren Amphitruo's vorgestellt, welche sich mit der Entdeckung des Jupiter's und der Geburt des Hercules und Iphiclus endigen. Plautus nennt es eine Tragikomödie, weil hohe und niedrige Personen, Götter und Menschen darinne vermischt sind. Es ist in neuern Zeiten vom Molièren unter eben diesem Titel, und im Englischen von Dryden unter der Benennung The two Sosias nachgeahmet worden. Von der erstern Nachahmung sagt Bayle, wenn aus des Plautus und aus des Molière's „Amphitruo" der Vorzug der Alten oder der Neuern sollte festgesetzt werden, so würde er nothwendig auf die Letztern fallen. Ich wundre mich, wie dieses Urtheil diesem großen Manne entwischt ist. Gesetzt, Molière hat einige sinnreichere Wendungen, einige feinere Einfälle; gesetzt, seine ganze Einrichtung sei vortrefflicher: so bleibt doch, welches das Vornehmste ist, die Ehre der Erfindung dem Plautus. Wenn ein Meister, wie Molière war, einen Plautus zum Vorgänger hat, so ist ja kein Wunder, wenn er ihn übertrifft. Wo man auf das Gute nicht sinnen darf, da kann man leicht auf die Vermeidung der Fehler denken. Wenn der erwähnte Streit durch diese zwei Stücke sollte ausgemacht werden, so müßte Molière diesen Stoff nach seiner eignen Erfindung, wie es Plautus gethan hat, abgehandelt haben. Aus einer Stelle des Arnobius erhellet, daß dieses Lustspiel noch zu Zeiten des Diocletian's, das ist dreihundert Jahr nach Christi Geburt, zu Rom sei aufgeführet worden. Nach dem „Amphitruo" kommen die übrigen Stücke in folgender Ordnung:

Asinaria. Dieses Lustspiel hat Plautus von dem Diphilus imitirt und nicht, wie gleichwohl die meisten Ausgaben lesen, von dem Dimophilus. Von dem Erstern hat man auch noch einige Fragmente Ἐκ τῆς ὀνηγοῦ, welches ohne Zweifel das Vorbild des Plautus gewesen ist.

Inest lepos ludusque in hac comoedia.
Ridicula res est.

Ein listiger Knecht nämlich betriegt seine Frau um das Geld, welches ihr für einige Esel soll ausgezahlt werden. Mit diesem Gelde befreit er die Liebste seines jüngern Herren, und dem Vater wird sie für seine Einwilligung auf eine Nacht versprochen, welches aber die Frau erfährt und hintertreibt.

Aulularia. Dieses ist das bekannte Stück, woraus Molière zu seinem „Geizigen" die schönsten Züge erborgt hat. Es ist nur zu bedauren, daß sie nicht ganz zu uns gekommen ist.

Antonius Codrus, Professor zu Bononien, der zu den Zeiten Sigismund's und Friedrich's des Dritten gelebt hat, hat sie zwar ergänzt, allein seine und des Plautus Arbeit unterscheiden sich allzu sehr. Sie hat den Namen von dem Geldtopfe (olla), den Euclio gefunden hatte.

Captivi. Wir wollen von dem Inhalte dieses Stücks nichts gedenken, weil es das erste sein soll, welches wir unsern Lesern übersetzt vorlegen wollen. Es ist gewiß, daß es das vortrefflichste Stück ist, welches jemals auf den Schauplatz gekommen ist.

Curculio. Dieses Stück hat von dem Schmarotzer, der darinnen vorkömmt, den Namen. Der Inhalt ist sehr einfach, und die ganze Verwicklung beruhet auf dem Ringe, den dieser entwendet und dadurch seinem Patrone seine Liebste ohne Entgelt in die Hände spielt.

Casina. Dieses ist der Name der Magd, über welche in diesem Lustspiele gestritten wird. Plautus hat es abermals von dem Diphilus erborgt, der es *Κληρούμενοι* genennet hatte, weil beide Parteien darinnen um die Casina losen. Es ist ungemein komisch. Der Prolog, ob er gleich nicht vom Plautus selbst ist, ist gleichwohl lesenswürdig. Wir wollen ein andermal über unterschiedne Stellen daraus unsre Gedanken mittheilen.

Cistellaria. Dieses Stück hat von dem Schmuckkästchen (cistella), welches verloren wird, und wodurch hernach ein Frauenzimmer von ihren Eltern erkannt wird, den Namen.

Epidicus. Dieses ist der Name des betriegerischen Knechts, der die vornehmste Rolle darinne zu spielen hat. Man hat eine italienische Nachahmung von diesem Stücke unter folgendem Titel: La Emilia, Comedia nova di Luigi Groto, Cicco di Hadria. Sie ist in Paris 1609 nebst der französischen Uebersetzung herausgekommen. Allein diese Nachahmung hat ihr vortreffliches Urbild sehr schlecht erreicht. Wir werden ein andermal davon reden.

Bacchides. Sie hat ihren Namen von den beiden Buhlerinnen, die von dem Plautus aufgeführet werden.

Apud lenones rivales filiis fiunt patres.

Dieses ist der kurze Inhalt davon.

Mostellaria. Wer des Regnard seine Unvermuthete Wiederkunft gelesen hat, der hat von diesem Stücke eine glückliche Nachahmung gelesen. Es hat seinen Namen von den Abenteuern (monstris, wovon das diminut. „mostellum"), die der Knecht seinem zurückkommenden Herrn weis macht.

Menaechmi. So heißen die zwei ähnlichen Brüder, von

welchen dieses Lustspiel handelt. Regnard hat es gleichfalls unter eben dieser Benennung nachgeahmt.

Miles gloriosus. Dieses Stück ist genugsam wegen des von alten und neuen Poeten so oft nachgeahmten Charakters eines großsprecherischen Soldatens bekannt genug

Mercator. Aus dem Titel wird man es schwerlich errathen, daß dieses Stück von einem alten verliebten Narren handelt, der seinem Sohne seine Liebste vor dem Maule wegnehmen will. Dieses Stück ist von Joh. Maria Cecchi, einem Florentiner, in einer Komödie in Prosa nachgeahmet worden, die nebst seinen andern Schauspielen 1550 zu Venedig ist gedruckt worden.

Pseudolus. Ueber dieses Stück und über den Truculentus soll sich Plautus, nach dem Zeugnisse des Cicero, am Meisten gefreuet haben. Es hat seinen Namen von dem Knechte, den Plautus darinnen in der Schelmerei rechte Wunder thun läßt.

Poenulus. Der Inhalt betrifft ein paar Erkennungen, und weil diese Erkennungen durch einen punischen Knecht geschehen, so hat dieses Stück von ihm den Namen bekommen.

Persa. Ein Schmarotzer betriegt einen Hurenwirth, indem er ihm seine Tochter als eine Sclavin verkauft, für das erhaltene Geld seines Patrones Liebste von ihm befreiet und ihm hernach seine Tochter als eine Freigeborne wieder entreißt. Sie hatte sich müssen für eine Persianerin ausgeben, welcher Umstand dann dem Stücke seine Benennung ertheilet hat.

Rudens. Heißt eigentlich ein Schiffsseil. Es sollte vielmehr „Der glückliche Schiffbruch" heißen und ist eines von den anmuthigsten Stücken des Plautus. Die Jungfer Helena Balletti Riccoboni hat es sehr artig unter dem Titel Le Naufrage nachgeahmet. Diese Nachahmung ist zu Paris 1726 in 12. gedruckt worden.

Stichus. Der Herr von Limiers benennt dieses Stück in seiner Uebersetzung den Triumph der ehelichen Treue. Der Hauptinhalt ist auch so ziemlich dadurch ausgedrückt. Ein paar Weiber nämlich, die ihre Männer verlassen haben, wollen sich, des Verlangens ihres Vaters ungeachtet, doch nicht wieder verheirathen, sondern bestehen darauf, die Rückkunft ihrer Männer zu erwarten, welche auch erfolgt. Den Namen hat dieses Stück von dem Knechte, der diese Männer begleitet hat und sich den Tag der Rückkunft mit seinem Kameraden und ihrer gemeinschaftlichen Liebsten lustig macht.

Trinummus. Nach den Gefangenen des Plautus ist

dieses sein vortrefflichstes Stück. Er hat es aus dem Griechischen des Philemo erborgt, bei dem es einen weit anständigern Titel hat, nämlich Der Schatz. Das letzte Stück des Plautus ist endlich

Truculentus. Dieses Lustspiel ist am Allerfehlerhaftesten unter den Werken des Plautus auf uns gekommen. Den Inhalt machen die verschiedenen Kunstgriffe aus, die eine Buhlerin anwendet, drei unterschiedene Liebhaber auf ihrer Seite zu gleicher Zeit zu behalten. Den Namen aber hat es von dem groben Knechte, der darinnen mit vorkömmt.

Zu diesen 20 Komödien fügen Pareus und einige andre Ausgaben noch die einundzwanzigste unter dem Titel Querulus. Dieses Stück hat Peter Daniel zu Paris 1564 in 8. zum ersten Male herausgegeben. Außerdem ist es auch 1595 mit Conrad Rittershusius' und des Janus Gruterus Anmerkungen an das Licht gekommen. Ob nun zwar auch einige Manuscripte dieses Stück dem Plautus zueignen, so haben doch die Kunstrichter erwiesen, daß es weit neuer und ungefähr zu den Zeiten des Theodosius des Jüngern geschrieben sei.

Dieses haben wir vor diesesmal von dem Leben und Schriften des Plautus anführen wollen. Wir werden schon noch öfter Gelegenheit haben, von ihm zu reden, wo wir dasjenige, was wir etwa noch übergangen haben, nachholen werden.

Die Gefangnen.

Ein Lustspiel.

Aus dem Lateinischen des M. Accius Plautus übersetzt. [1]

Vorbericht des Uebersetzers. Wir halten hiermit unser Versprechen und scheuen uns nicht, noch einmal zu behaupten, daß „Die Gefangnen" des Plautus mit eines von den schönsten Stücken sind, die jemals auf den Schauplatz gekommen sind. Johann Dousa, ein Mann, der sich in seinen Anmerkungen über den Plautus als einen wahren Kenner komischer Schönheiten gezeigt hat, spricht: Quotiescunque manum Plauti Captivis injectare libet, me sibi prorsus consimilem, hoc est *captivum* reddunt, eadem opinor ratione qua olim *Graecia capta ferum victorem cepit*, et sic ut iis ultro vinciendum me praebeam faveamque ipse servituti meae neque adeo si liceat aufugere velim: *ita isthaec nimis lenta* (ut meo more Plautissem) *vincla sunt literaria.*

---

1) Beiträge 2c. 2c., Zweites Stück (I.). S. 139—210. — Von dieser Uebersetzung der „Gefangnen" erschien auch noch ein Separatabdruck (Stuttg. 1750) mit nachfolgendem „Vorbericht des Uebersetzers":

„Ich halte es für überflüssig, dem Plautus allhier eine Lobrede zu halten und mich weitläuftig zu rechtfertigen, warum ich eben dieses und kein andres Stück von ihm übersetzt habe. Dieser komische Dichter hat allezeit bei Kennern in einem so verdienten Ansehen gestanden, daß freilich das Vorrecht, ihn mit Verachtung anzusehen, nur unsern feinern Zeiten aufgehoben sein konnte. Unter seinen uns hinterlassenen Lustspielen hat man sich zwar nicht unterstanden, eine gewisse Rangordnung zu bestimmen. Denn wie wäre es möglich gewesen, da jedes vorzügliche Schönheiten hat, weswegen es die Oberstelle verdiente, wenn die übrigen nicht auch dergleichen besäßen? Doch sind einige davon nach gewissen Absichten von den Gelehrten ganz besonders erhoben worden; und hierunter gehören vornehmlich seine Gefangnen. Ihr Verfasser selbst erkennet sie für ein Stück, dergleichen wenig Dichter zu verfertigen fähig sind, und wir dürfen nicht glauben, daß ihn eine närrische Liebe für seine Arbeit zu diesem Urtheile gebracht hat. Denn wo sind die Stücke, welche ohne Liebe so zärtlich als lustig sind? Doch ich fange wider meinen Vorsatz an, dasjenige zu thun, was ich gleich anfangs für überflüssig erkannt habe. Ich will vielmehr diesen kurzen Vorbericht dazu anwenden, wozu ich ihn bestimmt hatte, etwas Weniges von der Uebersetzung selbst zu gedenken. Ich habe mich bestrebt, sie so einzurichten, daß sich Plautus darinnen ähnlich bleiben möge. Ich habe getreu übersetzt, wo es möglich gewesen ist; ich bin von dem Originale abgegangen", [von hier ab ganz wie vorstehend S. 36 Z. 8 ff.] —A. d. H.

Quo magis intendas, tanto adstringunt arctius etc. Wir könnten noch mehr solche Urtheile anführen, wenn wir den Leser nicht lieber selbst wollten urtheilen lassen. Dieser Vorbericht ist auch zu nichts bestimmt, als nur etwas Weniges von unserer Uebersetzung zu gedenken. Wir haben uns bestrebet, sie so einzurichten, daß sich Plautus darinne ähnlich bleiben möge. Wir haben genau übersetzt, wo es möglich gewesen ist; wir sind von dem Originale abgegangen, wo es der natürliche und komische Ausdruck der Gedanken oder unübersetzliche Wortspiele nothwendig erforderten. Mit den letztern würden unsere feinern Kunstrichter vielleicht etwas tyrannischer umgegangen sein, als wir es zu thun gewagt haben. Sie würden sie mit einer verächtlichen Miene übergangen und uns dafür mit einigen von ihren ausgesuchten und zärtlichen Wendungen beschenkt haben, die ebenso weit von dem Komischen entfernt sind, als des Plautus Spielwerke nimmermehr von dem wahren Witze. Sie werden uns mit Erbarmung ansehn, daß wir uns Mühe genommen haben, die Wortspiele theils durch ähnliche Wortspiele zu übersetzen, theils in die Anmerkungen zu bringen, daß der Leser ja nichts von diesem Schatze verliere. Doch sie werden so gütig sein, uns so lange als Uebersetzer, welche mit ihrem Originale gewissenhaft umgehen wollen, anzusehen, bis wir einmal unsere Gedanken von dem Gebrauch der Wortspiele in den Komödien entdecken und ihnen das Recht geben, unsern Geschmack zu verdammen. Wir waren anfangs Willens, in den Anmerkungen alle Schönheiten unsers Dichters zu entwickeln; allein wir fanden, daß sie zu weitläuftig würden, als daß man sie mit Vergnügen bei dem Stücke zugleich lesen könne. Wir entschlossen uns also, die Empfindungen unserer Leser ungehindert fortgehen zu lassen und unsere Gedanken darüber in eine besondere Abhandlung, die wir in dem dritten Stücke liefern wollen, zu bringen. Die wenigen Anmerkungen aber, welche noch geblieben sind, enthalten größtentheils nichts, als was wir zur Erklärung unsers Originals und zur Rechtfertigung unsrer Uebersetzung nothwendig beibringen mußten. Findet unsre Arbeit Beifall, so wird es uns ungemein ermuntern, alles Mögliche anzuwenden, daß wir einmal die sämmtlichen Lustspiele des Plautus unsern Landsleuten übersetzt vorlegen können. Könnte man was Bessers thun, den itzt einreißenden verkehrten Geschmack in den Lustspielen einigermaßen zu hemmen?

Personen des Lustspiels.

Hegio, ein Alter.
Ergasilus, ein Schmarutzer.
Philokrates, } die Gefangnen.
Tyndarus, }
Aristophontes.
Ein Scherge.
Ein Knecht des Hegio.
Philopolemus, des Hegio Sohn.
Stalagmus.

Der Vorredner an die Zuschauer.

Diese zwei Gefangnen, die Ihr hier stehen sehet, sitzen nicht, sondern*) — stehen. Es kann mir es Jeder von Euch bezeugen, daß ich die Wahrheit rede. Der Alte, welcher hier wohnet, heißt Hegio und ist dieses Gefangnen Vater. Wie es aber komme, daß er bei seinem eignen Vater diene, will ich Euch, wenn Ihr mir zuhören wollt, erzählen. Hegio hatte zwei Söhne. Einen davon, als ein Kind von vier Jahren, entführte ihm ein Knecht, welcher sich damit fortmachte und ihn in Elis an den Vater dieses andern Gefangnen verkaufte. Ihr begreift es doch? — Nun gut. Wie aber? Du, dort unten im Winkel, Du sprichst Nein? Tritt näher her! Wenn Du keinen Platz zum Sitzen finden kannst, hier ist Platz zum Stehen. Soll sich denn der Schauspieler zum Bettler schreien? Nimm mir es nicht übel, Deinetwegen werde ich mich nicht zerreißen. Ihr aber, die Ihr einen bequemen Ort inne habt, dankt es Euerm Reichthum und hört vollends das Restchen; denn ich bleibe die Restchen nicht gerne schuldig. Der flüchtige Knecht, wie ich schon gesagt habe, verkaufte seinen jungen

*) Ich mag diesen Einfall eben nicht vertheidigen. Plautus hat es ohne Zweifel selbst eingesehen, daß er nicht der vortrefflichste ist. Es ist ihm genug gewesen, wenn er nur seine Absicht, die Römer zum Lachen zu bewegen, damit erlangt hat. So ein Anfang verspricht eine reiche Ernte lächerlicher Sachen. Man sehe übrigens, mit was für Lebhaftigkeit er das, was die Zuschauer wissen sollen, erzählet, und mit was für Kunst er das versteckt, was sie itzo nicht wissen, sondern was sie selbst bald sehen sollen. Und man sage mir, ob in vielen neuen Komödien die ersten Auftritte, ob sie gleich das Dialogische voraus haben, so angenehm sind als dieser Prolog?

Herrn, den er von Hause mitgenommen hatte, an Dieses Vater. Dieser schenkte ihn alsobald seinem Sohne zu seinem besondern Knechte, weil sie beinahe von einem Alter waren. Nunmehro aber dient er in seinem väterlichen Hause seinem eignen Vater, ohne daß es der Vater weiß. In der That, die Götter spielen auch mit den Menschen wie mit Fangebällen. Nunmehro wißt Ihr, wie er den einen Sohn verloren hat. Der andre aber ist im Kriege, den die Aetolier und Elienser mit einander geführt haben, zum Gefangnen gemacht worden (denn das geschieht, so viel ich weiß, im Kriege dann und wann), und der Arzt Menarchus in Elis hat ihn an sich gekauft. Hegio gegentheils kauft eliensische Gefangne auf, in Hoffnung, daß er einen darunter finden wird, mit dem er seinen gefangnen Sohn austauschen könne, weiß aber nicht, daß einer davon sein eigner Sohn sei. Weil er nun gestern gehört, daß ein sehr vornehmer eliensischer Ritter sei gefangen worden, so hat er zu seines Sohnes Bestem keine Unkosten angesehen, sondern hat diesen Ritter nebst seinem Knechte bei den Quästors von der Beute erkauft, damit er durch ihn seinen Sohn desto leichter wieder erhalten könne. Diese aber haben sich folgende List ausgesonnen, wodurch der Knecht seinen Herrn nach Hause verhelfen könne: sie haben nämlich Kleider und Namen unter einander verwechselt; daher heißt nun Dieser Philokrates und Jener Tyndarus, und Tyndarus spielt heute des Philokrates, und Philokrates des Tyndarus Rolle. Dieser wird seine List vortrefflich ausführen und nicht allein seinen Herrn in die Freiheit versetzen, sondern zugleich seinen eignen Bruder erhalten und ihn als einen Freien in sein Vaterland zu seinem Vater zurückhelfen. Alles das aber wird er von ungefähr thun, wie es denn meistentheils geschieht, daß die Menschen mehr Gutes von ungefähr*) als mit Willen thun. Denn von ungefähr haben sie ohne Jemands Einrathen ihre List also eingerichtet, daß Dieser bei seinem eignen Vater in der Knechtschaft bleiben muß. Er dienet nun also seinem eignen Vater, ohne daß er es weiß. Was für eine elende Creatur ist der Mensch, wenn ich's bedenke!

*) — — Itidem ut saepe iam in multis locis
Plus insciens quis fecit, quam sciens, boni.

Dieses sind des Plautus Worte. Wir wollen hierbei die Stelle aus dem Terentius anmerken, wo er eben dieses den Parmeno zum Schlusse der Hecyra sagen läßt:

Equidem plus hodie boni
Feci imprudens, quam sciens ante hunc diem unquam.

Aus dieser Stelle darf es nicht allein bewiesen werden, daß Terentius den Plautus nachgeahmet habe.

Dieses nun, Ihr Zuschauer, ist es, was Ihr als eine wahre Geschichte, wir aber als eine Fabel*) anzusehen haben. Eines habe ich noch mit Wenigem zu erinnern. Es verlohnt sich in der That der Mühe, daß Ihr diesem Spiele zuhört. Denn es ist nicht so obenhin nach der gemeinen Weise gemacht; es sind keine unzüchtigen Verse darinne, mit welchen man das Gedächtniß zu beladen sich schämen muß. Es kömmt kein meineidiger Hurenwirth, keine treulose Buhlerin, kein großsprecherischer Soldat vor.

Uebrigens dürft Ihr Euch des Kriegs wegen nicht bange sein lassen, den, wie ich gesagt habe, die Aetolier und Elienser mit einander führen. Es kömmt nichts auf dem Schauplatze davon vor. Denn es wäre sehr unbillig, wenn wir, da die Zuschauer ein Lustspiel erwarten, plötzlich in ein Trauerspiel fallen wollten.**) Will aber Jemand von Euch Krieg haben, der fange nur Händel an. Wenn es ihm glückt, daß er an Einen kömmt, der stärker ist als er, so wird es gewiß ein so artiges Treffen setzen, daß er sich gerne in Zukunft für alle Treffen bedanken wird.

Lebet wohl, Ihr gerechtesten Richter im Frieden und tapfersten Helden im Kriege! Ich gehe ab.

*) Haec res agetur nobis, vobis fabula. So heißt eigentlich die Stelle. Wenn ich sie aber nach der Einsicht beurtheile, welche Plautus nothwendig von der Einrichtung der Schauspiele muß gehabt haben, so komme ich auf die Vermuthung, daß die beiden Pronomina versetzt worden sind, und daß es heißen solle: Haec res agetur vobis, nobis fabula. Denn dieses eben macht die Vollkommenheit der Schauspiele aus, wenn die Zuschauer eine wahrhafte Geschichte und keine Vorstellung einer erdichteten Begebenheit zu sehen glauben. Die Schauspieler aber müssen es niemals aus den Gedanken lassen, daß sie nur vorstellende Personen sind und ihre Vorstellungen so wahrscheinlich machen müssen, daß sie den Zuschauer zu hintergehen im Stande sein können. Doch kann es auch sein, daß die erste Lesart die rechte ist, und daß Plautus ganz was Anders dabei gedacht hat. Vielleicht will er den Vorredner dadurch sagen lassen: Ihr könnt zwar das, was wir vorstellen werden, für eine Fabel ansehen, für uns aber ist es schon eine etwas wichtigere Sache, weil unsere Belohnungen, wenn wir es gut machen, darauf beruhen.

**) Hoc paene iniquum est comico choragio,
Conari de subito nos agere tragoediam.

Die neuern Comici würden sehr wohl thun, wenn sie diese kleine Erinnerung merken wollten. Es ist, als wenn sich unsere Zeiten verschworen hätten, das Wesen der Schauspiele umzukehren. Man macht Trauerspiele zum Lachen und Lustspiele zum Weinen. Den Franzosen könnte man es noch eher erlauben, daß sie sich diese kleine Abwechselung machten. Sie haben schon Trauerspiele genug, die zum Weinen, und Lustspiele, die zum Lachen bewegen. Warum die Deutschen aber, die ihnen hierinne noch weichen müssen, da mit Ruhm anzufangen glauben, wo diese mit Schanden aufgehöret haben, das begreifen wir nicht.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Ergasilus.

Die Jugend hat mir den Zunamen Hure gegeben, weil ich beständig ungerufen bei ihren Gastereien bin. Ich weiß wohl, die Herren Witzlinge sagen, daß der Zuname sehr albern sei; allein ich — ich sage, daß er schon recht ist. Denn wenn ein Buhler bei der Schmauserei würfeln will, so ruft er seine Hure dabei an. Nicht wahr, sie ist also *angerufen*? Freilich. Ist es denn nun viel anders mit uns Schmarutzern, die wir niemals zu einem Schmause gerufen werden? Wir sind also allezeit *ungerufen*? *Angerufen* und *ungerufen* aber ist ja nicht so weit von einander.*) Wir ernähren uns beständig, wie die Mäuse, von fremder Kost. Wenn sich die Leute Feiertage machen und aufs Land begeben, so haben auch unsere Zähne Feiertage. So wie die Schnecke bei der Hitze, wenn kein Thau fällt, sich ganz verborgen hält und von ihrem eignen Safte zehret, so bleiben auch die Schmarutzer, wenn Die, die sie sonst beschmausen, auf dem Lande sind, ganz versteckt und leben von ihrem eignen Safte. Alsdann gleichen sie den Windhunden, nach und nach aber, wenn die Leute in die Stadt zurückkommen, werden sie wieder zu dicken, unbequemen und verdrießlichen Bollenbeißern. Es ist zwar hier auch ganz aus mit ihnen; wer nicht Ohrfeigen leiden und sich die Töpfe auf dem Kopfe zerschmeißen lassen kann, der mag nur den Sack nehmen und vors Thor betteln gehen. Und wer weiß, ob mir's besser gehen wird, da mein Patron im Kriege, den die *Aetolier* und *Elienser* mit einander führen, zum Gefangnen

*) Ich habe dieses Wortspiel einigermaßen beizubehalten gesucht. In dem Lateinischen ist es ungleich artiger, weil invocatus zugleich *angerufen* und *ungerufen* heißen kann. Ehe ich es aber gar übergehen wollte, so habe ich es lieber so gut übersetzen wollen, als es die deutsche Sprache verstattet. Uebrigens wird man so billig sein und dieses Spielwerk nach Dem beurtheilen, in dessen Munde es ist. Die Scherze nach den unterschiednen Charakteren einzurichten, ist ein Kunststück, welches wenig in einer solchen Stärke besitzen wie Plautus. Bei den Meisten scherzet der Knecht ebenso fein wie sein Herr, oder der Herr ebenso grob wie sein Knecht.

ist gemacht worden. Itzo ist er nun in Elis, der arme Philopolemus; denn ich bin hier in Aetolien, und zwar bei seines Vaters, des Hegio, Hause. Der gute alte Mann! Sein Haus ist mir itzo ein recht Jammerhaus geworden, ich kann es ohne Thränen niemals ansehen. Er hat seinem Sohne zum Besten einen recht schimpflichen Handel, und der seinem Naturell gar nicht gemäß ist, angefangen. Er kauft nämlich Gefangne auf, in Hoffnung, daß er Einen darunter finden wird, mit welchem er seinen Sohn vertauschen kann. Ich muß ihn doch besuchen. Doch die Thüre geht alleweile auf, woraus ich so oft dicke und berauscht gegangen bin.

Zweiter Auftritt.

Hegio. Ein Scherge. Ergasilus.

Hegio. Höre, was ich sage! Mache die zwei Gefangnen, die ich gestern bei den Quästors von der Beute gekauft habe, von ihren großen Ketten, womit sie gefesselt sind, los und lege Jedem eine besondre an! Laß sie drinnen und draußen frei herumgehen, nur daß sie mit der größten Sorgfalt bewacht werden. Mit einem Gefangnen, dem man zu viel Freiheit läßt, ist es nicht anders als mit einem Vogel. Wenn er einmal Gelegenheit davon zu fliegen findet, so ist es geschehen. Er läßt sich nimmermehr wieder fangen.

Der Scherge. Ja freilich sind wir allesammt lieber frei als in der Knechtschaft.

Hegio. Doch scheinst Du eben nicht von den Allen zu sein.

Der Scherge. Willst Du denn also, da ich Dir nichts geben kann, daß ich mich auf die Flucht begeben soll?

Hegio. Begieb Dich nur, begieb; Du sollst schon sehen, was sich alsdann mit Dir begeben soll!

Der Scherge. Je nu, ich will es machen, wie Du sprichst, daß es die Vögel machen.

Hegio. Gut, und eben deswegen werde ich Dich ins Käficht sperren. Doch genug gespaßt. Thue, was ich Dir befohlen habe, und pack Dich fort!

Ergasilus. Wie gerne wollte ich, daß der ehrliche Mann seinen Zweck erhielte! Denn wenn er seinen Sohn nicht wiedererhält, so ist es mit meiner Erhaltung geschehen. Von der übrigen Jugend ist gar nichts zu hoffen. Sie lieben sich Alle selbst zu sehr. Das war noch der einzige Jüngling von altem Schrot und

Korne. Ich habe ihn niemals umsonst vergnügt gemacht. Sein Vater ist auch noch von der guten Art.

Hegio. Ich will zu meinem Bruder, bei dem ich meine übrigen Gefangnen habe, gehen. Ich muß sehen, ob sie die Nacht keine Unordnung angefangen haben. Von dar will ich alsbald wieder nach Hause kommen.

Ergasilus. Es thut mir leid, daß der arme alte Mann zum Besten seines Sohnes so eine kerkermäßige Hanthierung treiben muß. Wenn er ihn zwar auf keine andere Art wiedererhalten kann, so mag er gar einen Schinder abgeben. Ich kann es wohl leiden.

Hegio. Wer redt hier?

Ergasilus. Ich, den Deine Betrübniß ganz abmergelt. Ich veralte, verschmachte und verschwinde darüber. Ich bin vor lauter Magerkeit nichts als Haut und Knochen. Es bekömmt mir kein Bissen, den ich zu Hause esse; kaum daß mir das, was ich bei guten Freunden koste, noch gedeihet.

Hegio. Willkommen, Ergasilus!

Ergasilus. Die Götter stehen Dir bei, Hegio!

Hegio. Nu, nu, weine nur nicht!

Ergasilus. Ich soll nicht weinen? Ich soll so einen rechtschaffnen Jüngling nicht beweinen?

Hegio. Ich habe wohl gesehen, daß mein Sohn und Du gute Freunde waret —

Ergasilus. So geht's. Wir Menschen erkennen unser Glück nicht eher, als bis wir es wiederum verlieren. Seitdem Dein Sohn ist gefangen worden, seitdem hab' ich erst eingesehen, wie hoch ich ihn zu schätzen habe. Ach, wie sehne ich mich nach ihm!

Hegio. Da einem Fremden sein Unglück so nahe geht, wie soll es mich nicht schmerzen, da er mein einziger Sohn ist!

Ergasilus. Ich ein Fremder? Dein Sohn mir ein Fremder? O Hegio, sage dieses nicht, glaub es nicht! Er ist Dein einziger Sohn, aber mir — mir ist er noch viel einziger.

Hegio. Ich lobe Dich, daß Dich Deines Freundes Ungemach wie das Deine schmerzt. Doch sei nur gutes Muths!

Ergasilus. Ach!

Hegio. Der gute Schelm ist ganz betrübt, weil die Schmausereien nunmehr abgedankt sind. Hast Du denn aber Niemanden gefunden, der unterdessen diese abgedankten Schmausereien in seinen Sold nehmen und commandiren will?

Ergasilus. Du glaubst es wohl; aber nein. Nachdem

Dein Sohn **Philopolemus** ist gefangen worden, bedankt sich Jedermann für dergleichen Commando.

Hegio. Es wundert mich auch eben nicht, daß sie sich dafür bedanken. Man hat gar zu viel und gar zu vielerlei Soldaten dazu nöthig. Da sind erstlich Bäckersoldaten. Und von diesen Bäckersoldaten giebt's wieder unterschiedne Arten. Man braucht Brodsoldaten, man braucht Kuchensoldaten. Hernach kommen die Ziemersoldaten, die Schnepfensoldaten. Und was hat man nicht endlich für eine Menge Fischsoldaten nöthig!

Ergasilus. Wie doch manchmal die größten Köpfe im Verborgnen bleiben! Was solltest Du nicht für ein General sein, und mußt doch als eine Privatperson leben!

Hegio. Sei nur gutes Muths! Ich hoffe, daß ich meinen Sohn in wenig Tagen wieder zu Hause haben will. Denn ich habe gestern einen jungen **eliensischen** Gefangnen, der von sehr vornehmem und reichem Geschlechte ist, bekommen, und mit diesem hoffe ich ihn zu vertauschen.

Ergasilus. Die Götter geben es!

Hegio. Aber sage mir doch, bist Du heute auf den Abend zu Gaste gebeten?

Ergasilus. So viel ich weiß, nicht. Aber warum fragst Du das?

Hegio. Es ist heute mein Geburtstag, ich will Dich also auf den Abend einladen.

Ergasilus. Das war sinnreich gesprochen!

Hegio. Aber Du mußt mit Wenigem können zufrieden sein.

Ergasilus. Wenn es nur nicht allzu wenig ist.

Hegio. Wie ich ordentlich zu speisen pflege.

Ergasilus. Nu, nu, biete mich nur.

Hegio. Wenn mich nur Niemand überbietet.*)

Ergasilus. Ei, was für ein Gebot sollte mir und Meinesgleichen wohl lieber sein? Mit solchen Bedingungen will ich mich Dir mit Grund und Boden zuschlagen lassen.

Hegio. O, sage vielmehr: ohne Grund und Boden**) — Doch, wenn Du kommen willst, so mußt Du bei Zeiten kommen.

Ergasilus. Ich kann itzo gleich kommen.

Hegio. Nein, nein, gehe nur und sieh, ob Du sonstwo

*) Die Anspielung, die im Lateinischen auf den Kauf überhaupt ist, habe ich nur auf eine Art des Kaufs, auf die Versteigerung, einschränken müssen, damit ich den Scherz beibehalten konnte.

**) Wegen seiner Gefräßigkeit.

etwa einen Hasen auftreiben kannst, die Lerche bleibt Dir doch gewiß;*) denn meine Mahlzeit ist allerdings auch für Dich ein Wenig zu harte und zu rauh.

Ergasilus. O! o! Denke nicht, Hegio, daß Du mich dadurch abschrecken wirst. Ich kann meinen Zähnen Schuhe anziehn.

Hegio. Nu, nu, meine Kost wird stachlicht genug sein.

Ergasilus. Du wirst doch nicht gar Dörner speisen?

Hegio. Lauter Feldgerichte —

Ergasilus. Das Schwein ist auch ein Feldthier.

Hegio. Vor allen Dingen viel Kraut —

Ergasilus. Das kannst Du den Kranken zu Hause vorsetzen. Hast Du mir sonst noch was zu befehlen?

Hegio. Nichts, als daß Du bei Zeiten kommen sollst.

Ergasilus. Das hätte ich so nicht vergessen.

Hegio. Ich will hereingehen und doch überschlagen, wie viel ich Geld bei dem Wechsler stehn habe. Den Gang zu meinem Bruder kann ich versparen bis hernach.

Zweiter Aufzug.

Erster Auftritt.

Die Schergen. Philokrates und **Tyndarus**, die Gefangnen.

Ein Scherge. Da die unsterblichen Götter Euch zu diesem Unglück ausersehen haben, so habt Ihr es mit Geduld zu ertragen. Durch diese könnt Ihr Euch Eure Last erleichtern. Ich will es glauben, daß Ihr in Eurem Vaterlande frei gewesen seid.

*) Ich glaube, daß dieses der natürlichste Verstand sei, weil er mit der ersten Rede des Hegio, emtum, nisi qui meliorem affert, am Besten übereinkömmt. „Ich biete Dich zwar zu Gaste," will Hegio sagen, „aber Du brauchst deswegen keine bessre Mahlzeit zu versäumen. Findest Du Einen, der Dir was Bessers vorsetzen kann, laß Dich nicht abhalten!" Ich könnte hier dem ältern Scaliger eine gelehrte Untersuchung, was ciris sei, abborgen, wenn ich glaubte, daß meinen Lesern was daran gelegen sein würde. Ich habe es nach der gemeinen Art schlechtweg durch „Lerche" übersetzt; ich will mir aber Diejenigen nicht dadurch zu Feinden machen, welche gebratene Lerchen einem gebratenen Hasen vorziehen. Eine kleine Anmerkung will ich hier noch über den Charakter der Schmarutzer machen. Man wird wenig Stücke bei dem Plautus finden, worinne nicht ein Parasitus vorkommen sollte. Ich kann mich aber in der That auf kein einziges von neuern Lustspielen besinnen, wo so eine Person wäre lächerlich gemacht worden. Doch es ist kein Wunder. Man würde vielleicht ein Hirngespinnste lächerlich gemacht haben. Der Charakter eines Schmarutzers hat das Unglück gehabt, mit der Gastfreiheit auszusterben.

Da Ihr aber itzo in die Knechtschaft gerathen seid, so wird es gut sein, wenn Ihr Euch darein schickt und sie Euch durch den Gehorsam gegen Euren Herrn so erträglich macht, als es nur möglich ist. Alles, was der Herr thut, muß Euch recht sein, wenn es gleich nicht recht ist.

Die Gefangnen. Ach!

Ein Scherge. Der Seufzer war unnöthig, und Euer Weinen ist Euch zu nichts gut, als die Augen zu verderben. In Trübsalen ist nichts besser als ein guter Muth.

Die Gefangnen. Allein wir schämen uns, daß wir gefesselt sein.

Ein Scherge. So darf es Euren Herrn hernach nicht gereuen, daß er Euch, die Ihr ihm so viel Geld kostet, frei, ohne Ketten hat gehn lassen, wenn Ihr etwa —

Die Gefangnen. Was befürchtet er sich denn von uns? Wir wissen schon, was unsere Schuldigkeit ist, wenn er uns gleich ungebunden gehen ließe.

Ein Scherge. Ha! ha! Ich sehe schon, worauf Ihr umgeht. Ihr sucht zu entfliehn.

Die Gefangnen. Wir entfliehen? Und wohin?

Ein Scherge. Nach Hause.

Die Gefangnen. Geh! Es würde sich schlecht für uns schicken, zu entfliehn.

Ein Scherge. Nu, nu, wenn sich die Gelegenheit etwa eräugen sollte, so will ich es Euch nicht abrathen.

Die Gefangnen. Eine kleine Bitte haben wir an Euch zu thun.

Ein Scherge. Worinne besteht die?

Die Gefangnen. Wir wollten gerne mit einander sprechen, ohne daß uns weder Du noch Jemand von Diesen zuhörte.

Ein Scherge. Gut, das soll Euch erlaubt sein. Weg von hier! Laßt uns unterdessen hier zurücktreten. Allein macht es kurz!

Philokrates. Dieses wünschte ich eben. Komm hierher T y n d a r u s!

Ein Scherge. Fort hier! Packt Euch zurück!

Tyndarus. Wir sind Euch Beide sehr verbunden, daß Ihr uns diese Gefälligkeit erzeigt.

Philokrates. Komm also näher hieher, damit sie nichts von unsern Reden auffangen können! Sie müssen von unserer List nicht das Geringste merken. Denn eine List ist keine List,

wenn sie nicht heimlich gehalten wird; sie ist vielmehr das größte Unglück, sobald sie auskömmt. Wenn Du Dich also für meinen Herrn ausgeben willst und ich mich als Deinen Diener anstellen soll, so müssen wir uns wohl vorsehn, daß wir Alles behutsam und ohne Behorcher verrichten. Wir müssen allen unsern Fleiß, allen unsern Witz dabei anwenden. Die Sache ist zu wichtig, als daß sie sich schläfrig treiben ließe.

Tyndarus. Ich will Alles thun, wie Du es befiehlst.

Philokrates. Das hoff' ich.

Tyndarus. Du siehst wohl, daß ich itzo für Dein mir so werthes Leben mein eigen Leben in die Schanze schlage.

Philokrates. Es ist wahr.

Tyndarus. Aber gedenke auch daran, wenn Du Deinen Zweck wirst erlangt haben! Denn ich weiß wohl, wie die meisten Menschen sind. So lange als sie nach etwas streben, so lange sind sie gut, sobald sie es aber erlangt haben, sobald werden sie aus den Besten die Schlimmsten und Ungetreuesten. Doch ich will hoffen, daß Du so sein werdest, wie ich es wünsche. Ich könnte es mit meinem Vater nicht besser meinen, als ich es mit Dir meine.

Philokrates. In der That, ich habe Dich mit Recht meinen Vater zu nennen. Denn nach meinem wirklichen Vater hast Du Dich am Väterlichsten gegen mich bewiesen.

Tyndarus. Ja, ja!

Philokrates. Ich ermahne Dich also, gedenke ja fleißig daran, daß ich nun nicht mehr Dein Herr, sondern Dein Knecht bin. Nur das Einzige bitte ich Dich, da uns die Götter itzo ihren Willen kund gethan und mich, Deinen vorigen Herrn, zu Deinem Mitknechte gemacht haben; dies Einzige bitte ich Dich, ich, der ich Dir sonst mit Recht zu befehlen hatte, ich bitte es Dich um unsers ungewissen Glücks, um der Gütigkeit, die Dir mein Vater erzeigt hat, um unserer gemeinschaftlichen Knechtschaft willen: ehre mich nicht anders, als ich Dich geehrt habe, da Du mir dientest, und erinnere Dich fleißig, was Du gewesen seist, und was Du nun bist!

Tyndarus. Ich weiß schon. Ich bin nunmehro Du, und Du bist ich.

Philokrates. Gut. Wenn Du das wohl merken kannst, so können wir hoffen, daß unsre List gelingen werde.

Zweiter Auftritt.

Hegio. Philokrates. Tyndarus.

Hegio. Ich werde gleich wieder hereinkommen. Ich will nur Diese erst etwas fragen. Wo sind sie, die ich vor die Thüre zu führen befohlen habe?

Philokrates. O, Du hast schon dafür gesorgt, daß wir nicht weit sein können. Wir sind ja mit Ketten und Wachen ganz umschanzt.

Hegio. Wenn man sich auch noch so sehr vorsieht, man kann sich doch nimmermehr zu viel vorsehn. Wenn man manchmal glaubt, sich am Besten vorgesehn zu haben, so ist man mit aller seiner Vorsicht betrogen. Oder thue ich etwa Unrecht, daß ich Euch so scharf bewache, da ich Euch für so viel baares Geld gekauft habe?

Philokrates. Es würde uns nicht geziemen, wenn wir Dir Deine Vorsicht übel nehmen wollten. Doch würde es sich auch für Dich nicht schicken, es uns zu verdenken, wenn wir uns bei Gelegenheit davonmachen sollten.

Hegio. Wie ich Euch hier bewachen lasse, ebenso wird mein Sohn bei Euch bewacht.

Philokrates. Ist er auch gefangen worden?

Hegio. Leider!

Philokrates. So sind wir doch nicht die einzigen Bärenhäuter gewesen.

Hegio. Komm hierher! Ich möchte Dich gerne alleine um etwas fragen, worinne Du mich aber nicht belügen mußt.

Philokrates. Was ich weiß, will ich Dir wahrhaft gestehen. Wenn ich aber etwas nicht weiß, so mußt Du mir es auch nicht verdenken, daß ich es nicht weiß.

Tyndarus. Nun ist der Alte in der Barbierstube. Das Messer ist schon angesetzt. Gleichwohl giebt er ihm nicht einmal das Tuch um, daß er sich das Kleid nicht garstig mache. Ob er ihn aber glatt oder über den Kamm scheren wird, weiß ich noch nicht. Wenn er aber gescheit ist, so wird er ihn rechtschaffen zerkratzen.

Hegio. Höre! Willst Du lieber frei oder ein Knecht sein? Sprich!

Philok. Ich will nichts, als was dem Guten am Nächsten kömmt und von dem Uebel am Weitesten entfernt ist. Vielen

zwar ist die Knechtschaft eben nicht sehr beschwerlich gewesen. Darunter gehöre auch ich. Mein Herr hat mich nicht anders als sein eigen Kind gehalten.

Tynd. Gut! In der That, nicht einmal für ein Talent wollte ich den Thales aus Milet kaufen. Denn gegen Den seiner Weisheit ist die seinige Kinderpossen. Mit was für einer Art hat er nicht die Rede auf die Knechtschaft zu bringen gewußt!

Hegio. Aus was für einem Geschlechte ist dieser Philokrates?

Philok. Aus dem Polyplusischen, welches daselbst das mächtigste und geehrteste Geschlecht ist.

Hegio. Aber er selbst, in was für einem Ansehen stehet er in seiner Vaterstadt?

Philok. In großem. Die vornehmsten Leute schätzen ihn.

Hegio. Da er nun, wie Du sagst, in solcher Hochachtung bei den Cliensern stehet, wie steht es denn um seinen Beutel? Ist er fett?

Philok. Er könnte Unschlitt daraus kochen. Der Alte —*)

Hegio. Was? der Alte? Lebt sein Vater auch noch?

Philok. Als wir von Hause abreiseten, hat er noch gelebt. Ob er aber itzo noch lebt, das muß der Tod am Besten wissen.

Tynd. Das geht vortrefflich. Er lügt nicht nur, er fängt auch gar an zu philosophiren.

Hegio. Wie heißt sein Vater?

Philok. Thesaurokrypsonikochrysides.

Hegio. Den Namen hat man ihm gewiß wegen seines großen Reichthums gegeben.

Philok. Nicht allein. Auch wegen seines Geizes und seiner Kühnheit. Denn sein eigentlicher Name ist Theodoromedes.

Hegio. Was sagst Du? So ist sein Vater geizig?

Philok. Nur gar zu geizig. Zum Exempel, daß Du doch siehst, was er für ein Mann ist! Wann er seinem Genius opfert, so braucht er lauter irdene Gefäße zu dem heiligen Werke, aus

*) Unde excoquat sevum senex heißt es in den meisten Ausgaben, Dousa aber unterscheidet die Personen also: *Phil.* Unde excoquat sevum. *Heg.* Senex quid pater? vivitne? Allein das senex kann ganz wohl noch bei der Rede des Philokrates bleiben, nur so, daß es einen neuen Perioden anfängt, worinne er von seinem Vater etwas gedenken will, wo ihm Hegio aber alsbald ins Wort fällt: quid pater? etc. Daß man also vielleicht lesen muß:

Phil. Unde excoquat sevum. Senex — — —

Heg. Quid pater? vivitne?

Furcht, sein Genius möchte sie ihm sonst entwenden. Daraus kannst Du sehen, wie viel er Andern trauen mag.

Hegio. Gut! Komm, tritt unterdessen hierher! Ich will mich auch bei Diesem erkundigen. Philokrates,*) Dieser hat als ein rechtschaffner Mensch, wie es auch seine Schuldigkeit war, gehandelt. Ich weiß von ihm, aus was für einem Geschlechte Du bist. Er hat mir's gestanden. Wenn Du mir es auch gestehen willst, es wird Dein Schade nicht sein. Unterdessen will ich Dir doch sagen, daß ich Alles schon von ihm weiß.

Tynd. Er hat seine Schuldigkeit gethan, da er Dir die Wahrheit gestanden hat, ob ich gleich mit aller Sorgfalt meinen Adel, mein Geschlecht und meine Reichthümer habe verbergen wollen. Da ich aber Vaterland und Freiheit verloren habe, so kann ich es ihm freilich nicht verdenken, daß er mich weniger als Dich fürchtet. Die feindliche Gewalt hat meinen Stand dem seinigen gleich gemacht. Vorher durfte er mich nicht mit einem Worte beleidigen, itzo kann er es mit der That thun. Aber wie Du siehst, das Glück verfährt mit uns Menschen nach seinem Kopfe. Ich war frei, nun bin ich ein Knecht. Vom Höchsten macht es mich zum Letzten. Sonst war ich gewohnt zu befehlen, nun muß ich mir befehlen lassen. Wenn ich zwar einen Herrn bekommen habe, wie ich selbst gegen meine Leute gewesen bin, so darf ich mich nicht befürchten, daß er mir was Ungerechtes oder allzu Beschwerliches gebieten werde. Dieses Einzige, Hegio, will ich Dir nur sagen, — wenn Du es nicht übel nehmen willst —

Hegio. Rede frei!

Tynd. Ich bin ebensowohl frei gewesen als Dein Sohn. Wir haben, sowohl er als ich, durch die feindliche Gewalt unsre Freiheit verloren. Er dienet bei uns nicht anders, als ich bei Euch diene. Es ist ganz gewiß ein Gott, welcher, was wir thun, hört und sieht. Wie Du mich hier halten wirst, so wird er machen, daß man Deinen Sohn auch bei uns hält. Führst Du Dich gütig gegen mich auf, so wird es ihm zu Statten kommen, bist Du hart gegen mich, so wird man es auch gegen ihn sein. So sehr Du nach Deinem Sohne verlangst, so sehr verlangt auch mein Vater nach mir.

*) In den Ausgaben, die ich habe nachsehen können, stehet: Philocrates hic fecit, hominem frugi ut facere oportuit. Dieses ist offenbar falsch. Bei Philokrates ist das Komma unentbehrlich, welches hier die Anrede sein muß; denn Hegio wußte es ja nicht, daß es Philokrates, mit dem er geredt hätte.

Hegio. Ich glaube Alles das. Doch wirst Du mir es gestehen, was er mir gestanden hat?

Tynd. Ich gestehe Dir, daß mein Vater großen Reichthum besitzet, und daß ich aus vornehmem Geschlechte bin. Allein ich bitte Dich, Hegio, laß Dich meine Reichthümer nicht geiziger machen und bringe meinen Vater nicht dahin, daß er es für anständiger halten muß, mich, ob ich gleich sein einziger Sohn bin, lieber bei Dir in der Knechtschaft zu lassen, wo Du mich auf Deine Unkosten satt machen und kleiden mußt, als mich da, wo es mir am Wenigsten anständig sein würde, betteln zu sehen!

Hegio. Ich bin durch den Segen der Götter und den Fleiß meiner Vorfahren reich genug. Zwar glaube ich nicht, daß man den Gewinnst allezeit verachten muß, ich weiß vielmehr, daß viele Leute dadurch groß geworden sind. Allein ich weiß auch, daß zuweilen Schaden besser ist als Gewinnst. Ich hasse das Geld, es ist Vielen ein schlechter Rathgeber gewesen. Höre also und vernimm meine ganze Sinnesmeinung! Mein Sohn dienet bei Euch in Elis als ein Gefangner. Wenn Du mir ihn zurückschaffst, so sollst Du keinen Heller mehr geben. Ich will Dich und Deinen Knecht gehen lassen. Anders aber laß ich Euch nicht frei.

Tynd. Dein Verlangen ist gut und billig. Du bist der rechtschaffenste Mann. Allein ist Dein Sohn ein Privat- oder ein öffentlicher Gefangner?

Hegio. Ein Privat-Gefangner, bei dem Arzt Menarchus.

Phil. Vortrefflich! Menarchus ist Dieses sein Client. Die Sache wird gehn, als ob sie geschmiert wäre.*)

Hegio. Mache also, daß er ranzionirt wird!

Tynd. Es soll geschehn. Aber das bitte ich Dich, Hegio —

Hegio. Nur bitte nichts, was diesem Vornehmen zuwiderläuft, sonst Alles —

Tynd. Höre mich nur! Ich verlange nicht, daß Du mich eher freilassen sollst, als Du Deinen Sohn wiederbekommen hast. Allein das bitte ich Dich. Schlag mir Diesen um ein Gewisses an! Ich will ihn zu meinem Vater schicken, damit er Deinen Sohn ranzioniren kann.

Hegio. Ich dächte, wir schickten lieber einen Andern, sobald als Waffenstillestand sein wird. Ein Andrer kann sich mit Deinem

*) Man halte mir den Ausdruck zu Gute. Ich habe etwas setzen wollen, welches dem Lateinischen, welches ein Sprichwort zu sein scheinet, ein Wenig ähnlich sei.

Vater ebensowohl besprechen und Deine Befehle nach Deinem Willen ausrichten.

Tynd. Nein, einen Unbekannten an ihn zu schicken, taugt nichts. Es wäre Alles umsonst. Schicke Diesen! Der wird Alles ausrichten können, wenn er hinkömmt. Du kannst keinen Getreuern, Keinen, dem er mehr zutraute, schicken. Es ist ein Knecht, der völlig nach seinem Sinne ist. Wem sollte er also wohl seinen Sohn sichrer vertrauen können? Besorge nichts, ich will auf meine Gefahr seine Treue probiren. Ich verlasse mich auf seine Ehrlichkeit, weil er weiß, daß ich gütig gegen ihn gesinnt bin.

Hegio. Gut, wenn Du es so haben willst, so mag er auf Deine Gefahr gehen. Ich will Dir ihn anschlagen.

Tynd. Ich sähe aber gerne, daß Du ihn je eher je lieber abfertigtest.

Hegio. Willst Du mir aber, wenn er nicht wiederkömmt, zwanzig Pfund für ihn geben?

Tynd. Ja, die will ich Dir geben.

Hegio. Ihr da! Nehmt Diesem die Ketten, oder nehmt sie vielmehr allen Beiden ab!

Tynd. Die Götter beglücken Dich mit Allem, was Du wünschest, da Du mich so vieler Ehre würdigest und mir die Ketten abnimmst! In der That, es ist mir eben nicht beschwerlich, daß ich das Halsband ablegen soll.

Hegio. Rechtschaffnen Leuten ist der Dank für die Wohlthat, die sie rechtschaffnen Leuten erzeigt haben, zuwider. Wenn Du ihn also nach Hause senden willst, so sage, unterrichte, befiehl, was er Deinem Vater melden soll! Soll ich ihn herrufen?

Tynd. Ja, ruf ihn.*)

Dritter Auftritt.

Hegio. Philokrates. Tyndarus.

Hegio. Wollten die Götter, daß dieses Vorhaben für mich, meinen Sohn und Euch glücklich ausschlage! Du, Dein neuer Herr befiehlt Dir, Deinem alten Herrn in Allem, was er verlangt, treulich zu gehorchen! Ich habe Dich ihm für 20 Pfund angeschlagen. Er spricht, er wolle Dich zu seinem Vater schicken,

*) Ich weiß in der That nicht, warum hier ein neuer Auftritt angehen soll. Tyndarus war ja nicht abgegangen, sondern Hegio hatte ihn nur beiseite geführt, und er war blos einige Zeit ohne Handlung geblieben.

damit dieser meinen Sohn ranzionire und wir also unsre Söhne mit einander austauschen können.

Philok. Ich halte meine Dienste auf allen Seiten bereit. Ihr könnt mich wie eine Töpferscheibe gebrauchen. Ich lasse mich zu Dir und zu ihm drehen, wie Ihr es verlangt.

Hegio. Diese Deine Dienstfertigkeit wird Dir das Meiste nutzen, da Du Dich bei Deiner Knechtschaft so verhältst, wie es Dir geziemet. Folge mir! Hier ist er.

Tynd. Ich danke Dir, daß Du mir Macht und Gewalt giebst, Diesen als einen Boten zu meinem Vater zu schicken, der ihm Alles umständlich berichte, wie es mit mir hier stehe, und wie ich es wolle gehalten haben. Hegio und ich, Tyndarus, sind mit einander eins geworden, daß ich Dich nach Hause schicken soll. Er hat Dich mir um ein Gewisses angeschlagen. Ich soll ihm nämlich, wenn Du nicht wieder zurückkömmst, zwanzig Pfund für Dich bezahlen.

Philok. Das habt Ihr sehr wohl ausgemacht. Denn Dein Vater wartet gewiß, daß Du mich oder einen Boten an ihn schicken wirst.

Tynd. Vernimm also wohl, was Du meinem Vater zu Hause berichten sollst!

Philok. Wie ich mich, Philokrates, bis anhero gegen Dich erzeiget habe, will ich mich noch stets erzeigen. Alles, was Deinen Umständen am Zuträglichsten ist, will ich mich mit Leibs- und Seelenkräften auszurichten bestreben.

Tynd. Du thust dadurch, was Dir geziemt. Doch höre mir nunmehro zu! Vor allen Dingen grüße meinen Vater und meine Mutter und unsere Verwandten und Alle, die uns sonst wohlwollen. Sage ihnen, daß ich mich wohl befinde, daß ich bei diesem rechtschaffnen Manne diene, und daß er mir alle Ehre erzeige.

Philok. Das brauchst Du mir nicht zu befehlen. Ich würde es so thun.

Tynd. Ich wäre bei ihm wie frei, nur daß ich einen Wächter um mich hätte. Und endlich sage meinem Vater, auf was für Art ich mit ihm wegen seines Sohns einig geworden wäre.

Philok. Du hältst Dich nur auf, da Du mir etwas befiehlst, was ich ohnedem thun würde.

Tynd. Nämlich daß er seinen Sohn ranzioniren und ihn an unser Beider Statt zurückschicken solle.

Philok. Das will ich nicht vergessen.

Hegio. Er soll es aber so bald als möglich thun, weil beiden Theilen daran gelegen ist.

Philok. O, die Begierde, seinen Sohn wiederzusehn, wird bei ihm nicht geringer als bei Dir sein.

Hegio. Ja, ich liebe meinen Sohn, und ein Jeder liebt den seinigen.

Philok. Hast Du sonst noch was an den Vater zu bestellen?

Tynd. Daß ich mich hier wohl befinde. Außerdem kannst Du ihn, Tyndarus, auch kühnlich versichern, daß wir sehr wohl mit einander ausgekommen wären, daß Du keinen Fehler begangen habest, und daß ich Dir nicht zuwider gewesen sei. Du habest Deinem Herrn in diesen Trübsalen treulich beigestanden; Du habest mich niemals verlassen und seist mir in zweifelhaften und unglücklichen Fällen mit Rath und That an die Hand gegangen. Und wenn mein Vater hören wird, wie Du, Tyndarus, gegen seinen Sohn seist gesinnt gewesen, so wird er nimmermehr so geizig sein, daß er Dir Deine Freiheit nicht ohne Entgelt ertheilte. Ich selbst will, wenn ich nach Hause komme, alles Mögliche beitragen, daß er es desto eher thue. Denn Dir, Deiner Leutseligkeit, Tugend und Weisheit habe ich es zu danken, daß ich wieder zu meinen Eltern werde zurückkehren können. Nach Deiner Weisheit entdecktest Du dem Hegio mein Geschlecht und Vermögen, und nur dadurch befreitest Du Deinen Herrn aus den Ketten.

Philok. Ich habe Alles gethan, was Du sagst, und es ist mir lieb, daß Du Dich dessen erinnerst. Ich habe nach meiner Pflicht mit Dir gehandelt. Denn wenn ich, Philokrates, itzo auch erzählen wollte, wie viel Wohlthaten Du mir erzeigt hast, so würde sich der Tag eher als meine Erzählung endigen. Denn wenn Du auch selbst mein Knecht wärest, so hättest Du nicht ergebner gegen mich sein können.

Hegio. O Ihr Götter, was sind das für großmüthige Seelen! Sie pressen mir Thränen aus. Wie herzlich sie sich lieben! Mit was für Lobsprüchen belegt nicht der Knecht seinen Herrn!

Philok. O, er verdient hundertmal mehr gelobt zu werden, als er mich gelobt hat!

Hegio. Wann Du also so treulich an ihm gehandelt hast, siehe, hier hast Du eine Gelegenheit, Deine Verdienste gegen ihn vollkommen zu machen. Sei auch hierinne treu!

Philok. Man soll nicht treuer sein können, so treu will ich mich zu sein bestreben. Und daß Du mir, Hegio, desto eher

glaubest, so rufe ich den höchsten Jupiter zum Zeugen an, daß ich dem Philokrates nimmermehr untreu sein werde.

Hegio. Du bist ein wackrer Mensch!

Philok. Ich will an ihm handeln, wie ich an mir selbst handeln würde.

Tynd. Gut! Bekräftige nur diese Deine Reden auch mit der That! Weil ich Dir aber noch nicht Alles, was ich wollte, gesagt habe, so höre; doch hüte Dich, daß Du Dich durch meine Worte nicht zum Zorne reizen lassest! Ich bitte Dich, bedenke, daß Du auf mein Wort nach Hause geschickt wirst, daß Du mir angeschlagen bist, und daß ich mein Leben hier für Dich zum Pfande setze! Vergiß mich nicht etwan, sobald Du mich aus den Augen gelassen hast! Da Du mich für Dich hier in der Gefangenschaft lässest, so glaube nicht, daß Du selbst frei seist und könnest Dein Pfand in Stiche lassen, und brauchtest Dich nicht zu bemühen, daß sein Sohn zu Hause für mich ranzioniret werde! Bedenke es ja, Du bist mir um 20 Pfund angeschlagen! Mache mein Vertrauen auf Dich nicht zu Schanden! Laß Dein Wort nicht in Wind gesprochen sein! Ich weiß, der Vater wird Alles thun, was ihm zu thun zukömmt. Mache, daß Du mich zu Deinem beständigen Freunde behältst und an dem Hegio einen neuen Freund gefunden habest! Sieh, ich bitte Dich um des Handschlags, den meine Rechte der Deinen giebt, sei mir nicht ungetreuer, als ich Dir bin! Bedenke, Du bist itzo mein Herr, mein Patron, mein Vater! Auf Dich gründet sich itzo meine Hoffnung und mein Glück.

Philok. Du hast mir genug befohlen. Bist Du zufrieden, wenn ich das, was Du mir befohlen hast, ausrichte?

Tynd. Ja.

Philok. Ich hoffe mit Ehren nach Deinem und Deinem [1]) Wunsche wieder zurückzukommen. Ist sonst noch was?

Tynd. Komm, sobald es möglich ist, wieder!

Philok. Das versteht sich.

Hegio. Folge mir, ich will Dir von meinem Wechsler Reisegeld auszahlen lassen und will Dir zugleich von dem Prätor einen Paß verschaffen.

Tynd. Was für einen Paß?

Hegio. Den er mit sich nehmen muß, daß ihn unsre Truppen in sein Vaterland reisen lassen. Gehe Du unterdessen herein!

1) Hegio's und Tyndar's. — A. d. H.

Tynd. Reise also glücklich, Tyndarus!

Philok. Lebe wohl!

Hegio. Ich danke es den Göttern, daß ich diese Zwei von den Quästors gekauft habe. Ich habe meine Sache durch sie auf einen rechten guten Fuß gesetzt. Mein Sohn ist also, wenn es die Götter wollen, so gut als frei. Und ich konnte noch bei mir anstehen, ob ich sie kaufen, oder ob ich sie nicht kaufen sollte? Ihr Knechte, bewacht ihn drinnen wohl! Laßt ihn keinen Schritt, ohne ihn zu beobachten, thun! Ich werde gleich wieder zu Hause sein. Ich will nur erst sehn, was bei meinem Bruder die übrigen Gefangnen machen. Ich muß mich doch zugleich erkundigen, ob einer von ihnen diesen Jüngling kennt. Du folge mir, daß ich Dich reisen kann lassen! denn Dieses geht allem Andern vor.

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

Ergasilus.

Das ist ein elender Mensch, der seine Nahrung sucht und sie mit Mühe findet; Der ist aber noch viel elender, der sie mit Mühe sucht und sie gar nicht findet.*) Ja, ja, das ist der Allerelendeste, der gerne essen will und nichts zu essen hat. Ich möchte diesem Tage gleich die Augen auskratzen, wenn es anginge, so unbarmherzig sind alle Sterbliche heut gegen mich. Ich habe keinen verhungertern, keinen fasttäglichern Tag gesehen. Es geht mir nichts an demselben von Statten, ich mag anfangen, was ich will. Magen und Kehle feiern also heute bei mir Fastnachten. Nun kannst Du Dich, Du ganze Schmarutzkunst, nur an Galgen packen; denn die Jugend entfernt sich von uns armen Possenreißern ganz und gar. Was bekümmern sie sich itzo mehr um die lakonischen Schlägefaulen, um die Prügelgeduldigen, welche wohl Einfälle, aber weder Brod noch Geld haben. Sie bitten nur itzo Die zu Gaste, die sie, wenn es ihnen geschmeckt hat, wieder bitten können. Sie kaufen gar itzo selber zur Mahlzeit

*) In dem Lateinischen scheinet eine dreifache Gradation zu sein; die andre und dritte aber ist, wenn man sie recht betrachtet, einerlei; daß also der Superlativus nichts als eine Bestätigung des Comparativi hier sein kann, wie ich es in der Uebersetzung deutlicher zu machen mich bemüht habe.

ein, welches doch sonst die Schmarutzer thun mußten. Sie verhüllen sich ebenso wenig den Kopf, wenn sie vom Markte zum Hurenwirth gehen, als wenn sie in ihrer Zunft zu Eines Verdammung ihre Stimmen geben. Sie achten die Lustigmacher nicht einen Pfiff mehr. Sie lieben sich Alle nur alleine. Als ich von hier wegging, machte ich mich auf dem Markte unter die Jünglinge. „Seid gegrüßt!“ sprach ich. „Wo wollen wir heute zu Mittage speisen?“ Keiner antwortet. „Nu, wer wird uns denn einladen?“ Aber Alle sind stumm. Keiner will über mich lachen. „Wo wollen wir zu Abend speisen?“ fragte ich wieder. Und Alle schütteln den Kopf. Ich bringe darauf ein schnakisches Wort, eine von meinen besten Schnaken vor, eine, die mir wohl sonst einen ganzen Monat lang den Tisch verdienen mußte. Allein Niemand lacht. Ich merkte bald, daß es eine abgeredte Sache war. Keiner von ihnen wollte es nicht einmal wie die geneckten Hunde machen, daß er wenigstens die Zähne gefletscht hätte, da er nicht lachen wollte. Weil ich sehe, daß man mich so zum Narren hat, so gehe ich fort. Ich komme zu Andern, wieder zu Andern und wieder zu Andern: Alle sind einerlei. Sie sind Alle von einem Schlage wie die Oelmäkler auf dem Velabrum.*) Ich komme eben von da her, weil ich mich nicht länger wollte verspotten lassen. O, es sind noch mehr Schmarutzer, die alle vergebens auf dem Markte auf und nieder spazieren. Ich habe es aber nunmehro beschlossen, mein Recht nach den römischen Gesetzen auszuführen. Ich will Denen einen Termin setzen; ich will sie rechtschaffen strafen, die darauf umgehn, daß sie mir zu essen und zu leben verwehren wollen. Sie sollen mir zehn Mahlzeiten geben müssen, so wie ich sie verlange, und noch dazu bei der theuersten Zeit! Ja, das will ich thun. Vor itzo aber will ich nach dem Hafen gehen. Ich habe da noch eine kleine Schmausehoffnung; wird aber auch dieser der Hals gebrochen, so muß ich mich schon mit der rauhen Mahlzeit bei dem alten Hegio begnügen.

*) Velabrum hieß ein Platz in Rom an dem aventinischen Berge, wo die Oelverkäufer ihre Buden hatten. Plautus hat zwar in diesem Stücke den Schauplatz nach Aetolien verlegt, gleichwohl macht er sich kein Bedenken, Oerter, welche in Rom waren, darinne so anzuführen, als ob sie an dem Orte selbst wären, wo diese Vorstellung geschieht. Die Römischen Zuschauer mußten zu seiner Zeit noch nicht sehr ekel sein, weil er dergleichen Verwirrungen, ohne getadelt zu werden, brauchen konnte. In dem ersten Auftritt des ersten Aufzugs haben wir schon ein Exempel davon gehabt, wo er von der porta trigemina redet, welche in Rom war, und an der die Bettelleute am Häufigsten saßen.

Zweiter Auftritt.

Hegio.

Was ist angenehmer, als wenn man mit allgemeinem Beifall*) eine Sache wohl ausgeführt hat, wie ich gestern gethan habe, da ich die zwei Gefangnen kaufte? Wer mich sieht, kömmt mir entgegen und wünscht mir deswegen Glück. Sie haben mich durch ihr Stillestehnlassen und durch ihr Zurückhalten ganz ermüdet. Mit Mühe und Noth konnte ich mich durch die vielen Glückwünsche durchdringen. Endlich kam ich doch bis zum Prätor, wo ich ein Wenig ausruhte und um einen Paß bat. Ich bekam ihn. Ich habe ihn auch schon dem Tyndarus gegeben, welcher sich alsobald mit auf den Weg machte. Von dar komme ich nun itzo nach Hause. Auf dem Rückwege aber bin ich bei meinem Bruder eingesprochen, wo ich meine übrigen Gefangnen habe. Ich fragte sie, ob Einer von ihnen den Philokrates aus Elis kenne. Endlich schreit Dieser, es wäre sein guter Freund. Ich sagte ihm, er wäre bei mir; worauf er mich inständigst bat, daß er ihn sehen dürfe. Ich ließ ihn auch alsobald losschließen. Du, folge mir numehro, daß ich Deine Bitte erfüllen kann! Du sollst ihn sprechen.

Dritter Auftritt.

Tyndarus.

Ach! Itzo wollte ich auch lieber gelebt haben, als leben! Hoffnung, Rath und Hülfe fliehen und verlassen mich. Dieses ist der Tag, an welchem ich keine Rettung meines Lebens mehr zu hoffen habe. Es ist keine Zuflucht mehr für mich, keine Hoffnung, die mir diese Furcht benehmen könnte. Ich weiß auf keine Art meine betriegrische Lügen zu bemänteln, auf keine Art meine sykophantischen Täuschereien zu beschönigen. Ich kann ebenso wenig meine Untreue abbitten, als entfliehen. Die Hartnäckigkeit wird mir ebenso wenig als neue List helfen. Allein unsre Geheimnisse sind entdeckt. Unsre List ist verrathen. Alles ist offenbar. Es ist ausgemacht, ich bin verloren, für mich und meinen

*) Ich glaube nicht, daß bono publico etwas Anders hier heißen kann. Denn des Lambinus Erklärung ist sehr weit hergeholt.

Herrn. Aristophontes, der eben itzo kam, ist mein Unglück. Er kennt mich. Er ist des Philokrates Verwandter und guter Freund. Wenn mich auch die Errettung selbst erretten wollte, sie kann es nicht; es ist unmöglich. — Wo ich mich nicht noch auf eine List besinne — Aber, zum Henker, auf was für eine? Was soll ich erdenken? Ich will — Ach, es ist Alles nichts, es sind Possen. Da steck' ich!

Vierter Auftritt.

Hegio. Tyndarus. Aristophontes.

Hegio. Nu, wo ist Der aus dem Hause hingerennt?

Tyndarus. Numehr bin ich verloren. Die Feinde kommen auf Dich los, Tyndarus; was wirst Du sagen? Was wirst Du vorbringen? Was wirst Du leugnen? Was wirst Du gestehn? Ach, ich bin in Allem ungewiß. Worauf soll ich mich verlassen? Daß Du doch eher umgekommen wärest, Aristophontes, als Du aus Deinem Vaterlande kamest! Du verwirrest alle unsre Anschläge. Alles ist zu nichte, wenn ich nicht eine recht erschreckliche List ersinne — —

Hegio. Folge mir! Hier ist er. Gehe zu ihm, rede mit ihm!

Tyndarus. Wer kann unglücklicher sein als ich?

Aristophontes. Was ist das? Warum wendest Du denn die Augen von mir weg, Tyndarus? Warum verachtest Du mich denn als einen Fremden, als wenn Du mich niemals gekannt hättest? Ich bin itzo so gut ein Knecht als Du, ob ich gleich zu Hause bin frei gewesen, und Du von Deiner Kindheit an in Elis gedient hast.

Hegio. O, ich wundre mich gar nicht, daß er Dich nicht ansehn will. Er zürnt auf Dich, daß Du ihn anstatt Philokrates Tyndarus nennest.

Tyndarus. Hegio, dieser Mensch ist in Elis für rasend gehalten worden. Höre ja nicht auf seine Reden! Er hat Vater und Mutter mit dem Wurfspieße verfolgt. Daher bekömmt er auch noch zuweilen die schwere Noth. Mache Dich also ja nicht allzu nahe an ihn!

Hegio. Fort mit Dem von mir! Fort!

Aristophontes. Was sagst Du Galgenstrick? Ich rasend? Ich hätte meinen Vater und meine Mutter mit dem Wurfspieße

verfolgt? Und ich hätte eine Krankheit, daß man mich anspeien müßte?*)

Hegio. Gieb Dich zufrieden! Es sind mehr Leute mit diesem Unglücke behaftet, denen das Anspeien ganz heilsam gewesen ist.

Tyndarus. O, es hat auch Vielen in Elis geholfen.

Aristophontes. So? Und Du glaubst ihm das?

Hegio. Was soll ich ihm glauben?

Aristophontes. Daß ich rasend sei.

Tyndarus. Siehst Du, mit was für einem gräßlichen Gesichte er uns ansieht? Es ist am Besten, man giebt ihm nach, Hegio, wie ich Dir es gesagt habe; seine Raserei nimmt zu, nimm Dich in Acht!

Hegio. Ich merkte es gleich, daß es nicht richtig mit ihm stehn mußte, weil er Dich Tyndarus nannte.

Tyndarus. Je, er weiß ja manchmal seinen eignen Namen nicht und kennt sich selber nicht!

Hegio. Aber er sagte auch, Du wärst sein guter Freund.

Tyndarus. Das könnt' ich eben nicht sagen. Alkmäo, Orestes und Lykurgus könnten sich mit ebenso vielem Rechte meinen guten Freund nennen als er.

Aristophontes. Und Du nichtswürdiger Kerl unterstehst Dich, so viel Uebles von mir zu sprechen? Kenne ich Dich etwa nicht?

Hegio. Das ist ganz offenbar, daß Du ihn nicht kennest. Sonst würdest Du ihn nicht Tyndarus anstatt Philokrates genannt haben. Den, den Du siehst, kennst Du nicht und nennst Den, den Du nicht siehst.

Aristophontes. Nein, nein, sondern er giebt sich für Einen aus, der er nicht ist, und wer er ist, verleugnet er.

Tyndarus. So? Du willst Der sein, der den Philokrates Lügen straft?

Aristoph. Aber Du, wie ich wohl sehe, willst Der sein, der die Wahrheit durch seine Lügen unterdrückt? Sieh mich doch recht an, ich bitte Dich!

Tyndar. Nu.

Aristoph. Ei! Und Du sprichst, Du wärst nicht Tyndarus?

*) Man weiß nicht, ob die Alten, wenn sie einen solchen Kranken sahen, ihn deswegen angespieen haben, weil sie glaubten, daß es ihm gesund sei, oder ob sie es aus Abscheu gethan haben; so viel ist aus einigen Stellen des Plinius klar, daß morbus qui insputatur nichts Anders als die Epilepsie sei.

Tyndar. Eben das sprech' ich.

Aristoph. Du sprichst, Du wärst Philokrates?

Tyndar. Das sprech' ich, ja.

Aristoph. Und Du glaubst ihm?

Hegio. Mehr als Dir und mir. Der, für den Du ihn ausgiebst, ist heute von uns nach Elis zu Dieses Vater gesandt worden.

Aristoph. Seinem Vater? Der Knecht?

Tyndar. Bist Du doch itzo auch ein Knecht, ob Du gleich sonst frei warest. Und ich, ich hoffe es auch zu sein, sobald sein Sohn durch mich die Freiheit wird erhalten haben.

Aristoph. Was sprichst Du, Galgenstrick? Du nennst Dich frei geboren?

Tyndar. Nicht doch, ich heiße nicht Freigeboren, sondern Philokrates.

Aristoph. Was? Höre einmal, Hegio, was er noch für Narrenspossen treibt! Glaube mir, es ist der Knecht selbst, und er hat niemals einen Knecht außer sich selbst gehabt!

Tyndar. Da Du selbst in Deinem Vaterlande Mangel leidest und nichts zu leben hast, so wundert mich es gar nicht, daß Du Dir Alle gleich zu sein wünschest. Die Unglücklichen sind meistentheils so, sie sind mißgönstig und beneiden die Glücklichen.

Aristoph. Ich bitte Dich nochmals, Hegio, höre auf, ihm so ohne Grund zu trauen! So viel ich vermuthe, hat er Dir ohne Zweifel schon einen Streich gespielt. Was er von der Auslösung Deines Sohnes spricht, das will mir gar nicht gefallen.

Tyndar. Ich glaub' es wohl, daß Du es nicht gerne sehen würdest. Gleichwohl will ich es thun, wenn mir die Götter beistehen. Ich will ihm seinen Sohn wieder zustellen, und er wird ein Gleiches mit mir meinem Vater thun. Und in dieser Absicht habe ich den Tyndarus nach Hause geschickt.

Aristoph. Bist denn Du's aber nicht selber? Es ist ja sonst in ganz Elis kein Knecht dieses Namens.

Tyndar. So fährst Du doch fort, mir meine Knechtschaft vorzuwerfen, in die mich die feindliche Gewalt gezwungen hat?

Aristoph. Nein, länger kann ich mich nicht halten.

Tyndar. Hörst Du, was er sagt? Mache Dich ja fort! Bald wird er uns mit Steinen verfolgen, wenn Du ihn nicht gleich zu binden befiehlst.

Aristoph. Welche Marter!

Tyndar. Die Augen brennen ihm. Nun ist der Strick

nöthig, Hegio. Siehst Du nicht, wie er im Gesichte ganz schwarzgelbe wird? Das schwarze Geblüte macht ihn unsinnig.

Aristoph. Aber Dein böses Geblüte sollte Dir der Schinder schon abzapfen, wenn Hegio klug wäre!

Tynd. Er redt schon ganz verkehrt. Die Furien schrecken den armen Mann.

Hegio. Wie, Philokrates, wenn ich ihn binden ließe?

Tynd. Du könntest nicht klüger thun.

Aristoph. Ich ärgre mich, daß ich keinen Stein bei der Hand habe, damit ich dem verdammten Kerl, der mich durch seine Reden unsinnig machen will, den Hirnschädel zerschmeißen könnte.

Tynd. Hörst Du? Er sucht einen Stein.

Aristoph. Ich will Dich alleine sprechen, Hegio.

Hegio. Bleib nur dort, wenn Du mir was sagen willst! ich will es schon von Weitem hören.

Tynd. Zum Henker, wenn Du Dir ihn auch ließest näher kommen, so wär's um Deine Nase gewiß geschehen. Er würde Dir sie mit Wurzel und Stiel wegbeißen.

Aristoph. Glaube nicht, Hegio, daß ich unsinnig bin, oder daß ich es jemals gewesen sei! Ich habe die Krankheit nicht, deren er mich beschuldiget. Wenn Du Dich aber vor mir fürchtest, gut, so laß mich binden, nur laß Diesen auch mit binden!

Tynd. Ja, ja, Hegio, laß ihn nur binden, wie er es selbst begehrt!

Aristoph. Schweig nur! Ich will Dich schon, falscher Philokrates, noch heute überführen, daß Du der wahre Tyndarus bist. Nu, was winkst Du mir mit dem Kopfe?

Tynd. Ich winkte Dir?*)

Aristoph. Was würde er nicht thun, wenn Du weiter davon stündest.

Hegio. Was meinst Du, ob ich wohl mit dem Unsinnigen rede?

Tynd. Er wird Dir Possen vormachen, er wird Dir Zeug schwatzen, das weder Kopf noch Schwanz hat. Es ist der vollkommne Ajax, nur daß ihm sein Anputz fehlt.

Hegio. Es schadet nichts; ich will doch mit ihm reden.

*) Diese und die folgende Rede ist in allen Ausgaben nur eine. Allein ich sehe nicht, was Tyndarus mit dem Andern sagen wollte; wenn man es aber dem Aristophontes in den Mund legt, wie ich es hier gethan habe, so hat es einen ganz natürlichen Verstand. „Er winkt mir," will er sagen, „da Du so nahe dabei stehst; wenn Du weiter davon stündest, so würde er mich gar schweigen heißen."

Tynd. Nun bin ich verloren. Itzo stehe ich auf der gefährlichsten Stufe. Was soll ich anfangen?

Hegio. Aristophontes, ich will Dir doch zuhören, wenn Du mir was zu sagen hast.

Aristoph. Du wirst also hören, daß das die Wahrheit sei, was Du für eine Lügen gehalten hast. Vor allen Dingen aber mußt Du überzeugt sein, daß ich kein Unsinniger bin, und daß ich keine Krankheit habe außer meiner Knechtschaft. Wenn ich und Du aber nicht ebensowohl Philokrates sind als Dieser, so strafe mich der König aller Götter und Menschen und lasse mich mein Vaterland niemals wiedersehen!

Hegio. Nu, so sage mir doch, wer ist er denn sonst?

Aristoph. Kein Andrer, als für den ich ihn gleich anfangs ausgegeben habe. Und wenn Du es anders befindest, als ich es sage, so will ich meiner Freiheit und meiner Eltern bei Dir verlustig werden.

Hegio. Was sagst Du dazu?

Tynd. Daß ich Dein Knecht bin und Du mein Herr bist.

Hegio. Darnach frage ich nicht. Bist Du frei gewesen?

Tynd. Ja.

Aristoph. Nein, er ist es niemals gewesen. Er hintergeht.

Tynd. Wie kannst Du denn das wissen? Bist Du denn etwa bei meiner Mutter Hebamme gewesen, daß Du es so kühnlich behaupten kannst?

Aristoph. Ich habe Dich, da wir Beide noch Kinder waren, gekannt.

Tynd. Und ich kenne Dich itzo, da wir Beide erwachsen sind.

Aristoph. Siehst Du, wie er wieder Possen treibt! *)

Tynd. Wenn Du klug wärest, so solltest Du Dich um mich gar nicht bekümmern; denn bekümmre ich mich denn um Dich?

Hegio. Hat sein Vater nicht T h e s a u r o k r y p s o n i k o c h r y s i d e s geheißen?

Aristoph. Nichts weniger. Ich habe Zeit meines Lebens den Namen nicht gehört. Des Philokrates Vater heißt Theodoromedes.

Tynd. Nun ist es aus mit mir. O, so ruhe doch, mein

*) Das Hem rursum tibi! habe ich lieber dem A r i s t o p h o n t e s in Mund legen wollen. Tyndarus hatte sich schon oben einmal durch eine solche Wendung aus dem Handel ziehen wollen, und itzo versucht er es wieder; welches freilich A r i s t o p h o n t e s nicht unangemerkt lassen konnte.

Herz, oder geh an Galgen! Du hüpfest, und ich armer Teufel kann vor Furcht kaum stehen.

Hegio. So kann ich es gewiß glauben, daß Dieser in Elis gedienet hat, und daß er Philokrates nicht ist?

Aristoph. Ja, und Du wirst es niemals anders befinden. Aber wo ist denn der rechte Philokrates?

Hegio. Da, wo er sich am Liebsten und ich ihn am Wenigsten zu sein wünsche. Und so bin ich doch durch dieses Ruchlosen Betriegerei so jämmerlich angeführt worden; so hat man mich doch nach eignem Belieben bei der Nase herumgezogen? Aber hüte Dich —

Aristoph. Ich sage Dir nichts, als was ich ganz gewiß weiß.

Hegio. Ganz gewiß also?

Aristoph. Du wirst niemals was Gewissers finden. Philokrates und ich sind von den ersten Jahren der Kindheit an gute Freunde gewesen —

Hegio. Aber sage mir doch, wie sieht denn Dein guter Freund Philokrates aus?

Aristoph. Ich will Dir es sagen. Er hat ein hagres Gesicht, eine spitzige Nase, bleiche Farbe, schwarze Augen, etwas rötblich-krauses Haar, das er in Locken legt —

Hegio. Alles trifft überein.

Tynd. O, zu was für einer übeln Stunde bin ich heute aufgestanden! Wehe den armen Ruthen, die heute auf meinem Rücken sterben werden!

Hegio. Ich sehe wohl, ich bin betrogen.

Tynd. Was zaudert Ihr noch, Ihr Fesseln? Kommt, leget Euch um meine Schenkel, ich will Euch redlich bewachen!

Hegio. So bin ich denn rechtschaffen von diesen unglücklichen Gefangnen hintergangen worden! Der Freigeborne gab sich für den Knecht und der Knecht für den Freigebornen aus. Den Kern habe ich verloren, und die Schale hat man mir zum Pfande gelassen. Und durch dieses Blendwerk hab' ich mich aus Unvorsichtigkeit schimpflich hintergehen lassen. Doch — wenigstens soll mich Dieser nicht auslachen. He! Kolaphus! Kordalio! Korax! kommt heraus und bringt die Stricke mit!

Fünfter Auftritt.

Die Schergen. Hegio. Tyndarus. Aristophontes.

Die Schergen. Wir werden gewiß wieder Holz tragen sollen.

Hegio. Gleich fesselt dem Galgenschwengel die Hände!

Tynd. Was soll das heißen? Was hab' ich gethan?

Hegio. Du fragst noch, Du unglücklicher Säemann und Schnitter der größten Uebelthaten!

Tynd. Warum nennst Du mich denn nicht zuerst den Egger? Denn die Bauern eggen allezeit eher, als sie säen.

Hegio. Noch so unverschämt kannst Du mir vor den Augen stehn?

Tynd. Ein unschuldiger Knecht muß unerschrocken sein, besonders gegen seinen Herrn.

Hegio. Bindet ihm die Hände recht scharf!

Tynd. Ich und also auch meine Hände gehören Dir; Du kannst mir sie gar abzuhauen befehlen. Aber was ist denn das? Warum bist Du denn auf mich zornig?

Hegio. Weil Du mein ganzes Vornehmen, das sich auf Euch allein gründete, durch Deine verdammten betriegrischen Lügen zu nichte gemacht hast. Durch alle meine Rechnungen hast Du mir einen Strich gemacht. Durch Deine List hast Du mir den Philokrates aus den Händen gespielt. Ich habe ihn für den Knecht und Dich für den Freigebornen gehalten. So nanntet Ihr Euch selbst, und so hattet Ihr Eure Namen verwechselt.

Tynd. So will ich es denn nur gestehen. Ja, es ist Alles wahr, was Du sagst. Durch meine Mühe und Arglistigkeit ist Philokrates Dir entgangen. Aber, ich bitte Dich, wie kannst Du darüber ungehalten auf mich sein?

Hegio. Nu, nu, es soll Dir nicht unbelohnt bleiben!

Tynd. Wenn ich nur wegen keiner Uebelthaten umkomme, so werde ich es wenig achten. Muß ich hier sterben, und Philokrates kömmt, wie Du befürchtest, nicht wieder, so wird mir meine That noch nach meinem Tode Ruhm bringen, daß ich meinen gefangnen Herrn aus der Knechtschaft und aus den Händen der Feinde frei in sein Vaterland zu seinem Vater wieder geschafft und lieber mein als sein Leben der Gefahr ausgesetzt habe.

Hegio. Fort! Macht also, daß dieser wackre Mann diesen Ruhm am Galgen haben kann!

Tynd. Wer um der Tugend willen umkömmt, kömmt nicht um.

Hegio. Wenn ich Dich werde rechtschaffen haben martern lassen, wenn Du Deiner Betriegereien wegen wirst zu Tode sein gepeiniget worden, so mögen sie meinetwegen sagen, Du seist um-

gekommen oder nicht; wann Du nur umkömmst, so gilt mir es gleich viel, wenn sie auch sagten, Du lebtest.

Tynd. Wenn Du das thust, so wirst Du es gewiß nicht umsonst gethan haben, wenn Philokrates wiederkömmt, wie ich gewiß hoffe.

Aristoph. O Ihr unsterblichen Götter, nun bekomm' ich in der Sache Licht! So ist mein Freund Philokrates frei? So ist er in seinem Vaterlande bei seinem Vater? Wohl. Wem sollte ich dieses Glück lieber gönnen als ihm? Aber wie schmerzt es mich, daß ich Diesem einen so schlechten Dienst gethan habe! Meinetwegen, meiner Entdeckung willen ist er gebunden.

Hegio. Habe ich Dich nicht nachdrücklich gewarnt, mich nicht zu belügen?

Tynd. Ja.

Hegio. Warum hast Du es also gewagt?

Tynd. Weil Dem, für dessen Wohl ich besorgt war, die Wahrheit geschadet hätte. Itzo nutzt ihm die Lügen.

Hegio. Und Dir wird sie schaden.

Tynd. Wohl gut! Habe ich doch meinen Herrn erhalten, über dessen Erhaltung ich mich freue; denn der alte Herr hatte mich ihm zum Beschützer gegeben. Aber sprich, ist es eine Lasterthat, was ich begangen habe?

Hegio. Eine erschreckliche.

Tynd. Ich aber bin andrer Meinung und behaupte, es sei eine gute That. Denn bedenke, wenn Dein Knecht gegen Deinen Sohn sich so verhalten hätte, wie würdest Du ihm danken? Würdest Du ihn frei lassen oder nicht? Würde er Dir nicht der angenehmste Knecht sein? Antworte!

Hegio. Ja wohl.

Tynd. Warum zürnst Du denn also auf mich?

Hegio. Weil Du ihm getreuer gewesen bist als mir.

Tynd. So? Du hast also gemeint, einen neuen Gefangnen in Nacht- und Tagesfrist zu überreden, daß er Dir mehr wohlwolle als Dem, mit dem ich von Kindheit an aufgewachsen bin?

Hegio. Du magst also auch nur von ihm den Dank erwarten. Führt ihn nur fort, damit Ihr ihm schwere und starke Fußeisen anlegen könnt! Von dar bringt ihn nur gleich in die Steingruben! Anstatt daß Andre daselbst des Tages nur acht Stück brechen dürfen, so soll er alle Tage anderthalb Tagewerk verrichten müssen oder alle Tage 600 Stockschläge gewärtig sein.

Aristoph. Hegio, ich bitte Dich um der Götter und Menschen willen, laß diesen Menschen nicht umkommen!

Hegio. O, dafür soll schon gesorgt werden! Des Nachts über will ich ihn gebunden bewachen lassen, und des Tags über soll er Steine aus den Gruben bringen müssen. Ich will ihn lange genug martern. Sorge nicht, daß er es mit einem Tage soll überstanden haben!

Aristoph. Und das willst Du gewiß thun?

Hegio. So gewiß, als ich einmal sterben werde. Fort! Führt ihn alsobald zu dem Schmied Hippolyt! Laßt ihm fein starke Beineisen anlegen, und alsdann führt ihn sogleich vor das Thor zu meinem Freigelassnen Kordalus, damit er in die Steinbrüche gebracht wird! Sagt, daß es mein ausdrücklicher Wille wäre, er solle es nicht schlimmer haben als Die, die es am Allerschlimmsten haben!

Tynd. Je nu, ich will mich nicht wider Deinen Willen erhalten wissen. Setze mich immer in Lebensgefahr, es geschieht auf Deine Gefahr. Ich habe nach dem Tode im Tode nichts Uebles zu befürchten. Und wenn ich auch das größte Alter erreichte, so muß ich doch nach Kurzem das, womit Du mir drohest, einmal ausstehen. Lebe wohl, ob Du es gleich nicht um mich verdienest! Dir, Aristophontes, möge es so gehen, wie Du es an mir erholt hast! Nur Du bist die Ursache meines Unglücks.

Hegio. Führt ihn fort!

Tynd. Das Einzige bitte ich Euch; wenn Philokrates wieder zurückkömmt, macht, daß ich mit ihm sprechen kann!

Hegio. Ihr seid unglücklich, wo Ihr ihn mir nicht gleich aus dem Gesichte führet!

Tynd. Nu, das heißt doch noch Gewalt brauchen, ein Ziehen und Stoßen zugleich!*)

Hegio. Er wird an seinen verdienten Ort gebracht. Ich muß wegen der andern Gefangnen nothwendig ein Exempel statuiren, damit Andre nicht auch so ein Bubenstück wagen. Wenn ich es nicht thäte, da man mir doch diesen Streich so öffentlich gespielt hat, so würde Jeder sagen, er wolle mir meinen Sohn frei schaffen, und mich also betriegen. Ich habe mir's nun feste vor-

*) Ich weiß nicht, wie einige Erklärer des Plautus diese Ironie nicht haben einsehen können, daß sie ihre Erläuterungen so weit hergesucht haben. Wenn die Alten bei erlittener Gewalt schrieen: Haec vis est, so wollten sie zugleich um Hülfe rufen, welches aber dem Tyndarus hier ganz unnöthig gewesen wäre. Man wird es durchgängig finden, je gelehrter die Commentatores sind, je weniger Witz lassen sie dem Schriftsteller, den sie erklären wollen.

genommen, Keinem mehr zu glauben. Es ist genug, daß ich einmal bin betrogen worden. Ich armer Mann hoffte meinen Sohn dadurch aus der Gefangenschaft zu befreien! Meine Hoffnung ist zu Schanden worden. Einen Sohn habe ich schon verloren, den mir ein Knecht als ein Kind von vier Jahren entwendet hat. Ich habe weder des Knechts, noch des Sohnes wieder habhaft werden können. Der andre nun ist auch in der Gewalt der Feinde. Was für ein Schicksal! Habe ich denn nur Kinder gezeugt, sie zu verlieren? — Du folge mir, ich will Dich wieder hinführen, wo Du hergekommen bist. Ich will mich auch gewiß Keines mehr erbarmen, weil sich Niemand meiner erbarmet.

Aristoph. Ich bin kaum einen Augenblick aus den Ketten gewesen, und nun, seh' ich, muß ich schon wieder herein.

Vierter Aufzug.

Erster Auftritt.

Ergasilus.

Höchster Jupiter! so willst Du mich doch erhalten und meine Umstände verbessern! O, mit was für Ueberfluß, mit was für köstlichen Leckerbißchen, mit was für Lob, Gewinnst, Spiel und Scherz, mit was für Feier- und Freudentagen, mit was für Pracht, mit was für Vorrath, mit was für Zechen, mit was für Sättigkeit, mit was für Wollust beglückest Du mich! Nun darf ich gewiß keinem Menschen mehr gute Worte geben. Nun kann ich allen meinen Freunden helfen und allen meinen Feinden schaden. O angenehmer Tag, mit was für angenehmen Annehmlichkeiten überschüttest Du mich! Was für eine austrägliche Erbschaft ist auf mich gefallen! Ich muß gleich meinen Lauf zu dem alten Hegio richten, dem ich so viel gute Nachricht bringe, als er sich nur selber wünscht, und noch weit mehr. Ich will eilend, wie die komischen Knechte zu thun pflegen, meinen Mantel auf die Schulter werfen, damit er die Botschaft von mir zuerst höre. Ich weiß gewiß, ich werde dafür eine ewige Mahlzeit bei ihm haben.

Zweiter Auftritt.

Hegio. Ergasilus.

Hegio. Je mehr ich diesen Zufall bei mir überlege, je größer wird mein Verdruß. Auf so eine Art bin ich heute hinter-

gangen worden! Und ich konnte den Betrug nicht einsehn. Die ganze Stadt, wenn sie es erfährt, wird mich auslachen. Wenn ich werde auf den Markt kommen, so wird Einer zum Andern sagen: „Das ist der Alte, den sie so betrogen haben.“ — Aber seh' ich nicht den Ergasilus dort von ferne? Und zwar mit auf die Schulter geworfnem Mantel. Was muß er vorhaben?

Ergas. Fort, zaudre nicht, Ergasilus; thue, was zu thun ist! Ich will es Niemanden rathen, daß er mir in Weg kömmt, wenn er nicht am Längsten will gelebt haben. Wer mir entgegenkömmt, den will ich zur Erde schmeißen —

Hegio. Ich glaube gar, er will Balgereien anfangen?

Ergas. Ja, ja! Es soll ganz gewiß geschehn! Es mögen nur Alle ihre Gänge aufschieben; es mag sich nur Niemand auf dieser Straße was zu thun machen! Meine Faust soll mir statt der Ballista, mein Ellebogen statt der Katapulta sein; Schulter und Knie sind meine Mauerböcke, damit will ich meine Feinde zu Boden werfen! Wer mir in Weg kömmt, soll seine Zähne müssen auf der Gasse suchen!

Hegio. Was sind das für Drohungen? Ich kann mich nicht wundern genug.

Ergas. Ich will gewiß machen, daß er dieses Tags, dieses Orts und meiner nimmermehr vergißt! Wer meinen Lauf hemmet, soll sein Leben schnell gehemmet haben!

Hegio. Was muß das Wichtige sein, das er mit solchen Drohungen anfängt?

Ergas. Ich sage es fein zuerst, damit Niemand durch sein Versehn unglücklich werde. Haltet Euch in den Häusern und hütet Euch vor meiner Gewalt!

Hegio. Das muß was ganz Besonders sein, wenn ihn nicht etwa der volle Bauch so übermüthig macht. Wehe dem armen Mann, durch dessen Kost er so gebietrisch geworden ist!

Ergasilus. Besonders Ihr Bäcker, die Ihr so viel Säue mit Kleien mästet, daß man wegen des Gestanks bei Euren Läden nicht vorbeigehen kann! Wenn ich welche von Euren Schweinen auf der Gasse antreffe, so will ich ihnen gewiß mit meinen Fäusten die Kleien aus den Ranzen prügeln, ich meine ihren Besitzern!

Hegio. Nu, die Warnungen sind königlich und herrscherisch genug. Er muß ganz gewiß satt sein. Er trotzt auf seinen vollen Bauch.

Ergasilus. Auch Euch, Ihr Fischer, die Ihr dem Volke stinkende Fische feil bietet, welche Ihr mit einer hinkenden Schindmähre in die Stadt bringt, und die durch Gestank alle Pflastertreter von der Basilika auf den Markt verjagen, Euch will ich die Fischkörbe wacker unter die Nasen reiben, damit Ihr doch auch fühlet, was sie andern Nasen für Verdruß machen! Was Euch aber anbelangt, Ihr Fleischer, die Ihr die Schafe der Kinder beraubt, die Ihr Lämmer zum Abschlachten einkauft, mit dem Lammfleische das Volk betriegt*) und einen verschnittnen Hammel einen Schafbock nennt: wenn ich so einen Schafbock auf öffentlicher Straße sehe, so will ich den Schafbock und seinen Herrn zu den unglücklichsten Thieren von der Welt machen!

Hegio. Nu, das sind doch noch ädilische Verordnungen! Es sollte mich sehr wundern, wenn ihn nicht die Aetolier zu ihrem Marktmeister machen sollten.

Ergasilus. Itzo bin ich kein Schmarutzer, sondern ein königlicher König der Könige, da so vieler Proviant für meinen Magen im Hafen angelangt ist. Doch zaudre ich noch, den Hegio mit dieser Freude zu überschütten? Kann wohl Jemand glücklicher sein, als dieser Alte ist?

Hegio. Nu, was ist denn das für eine Freude, die er mir so voller Freuden schenkt?

Ergasilus. Nu? Holla! Wo steckt Ihr? Wird Keiner die Thüre aufmachen?

Hegio. Ha, Ha! Er findet sich zur Abendmahlzeit bei mir ein.

Ergasilus. Macht die Thüren alle beide auf, ehe ich sie in Grund und Boden stoße!

Hegio. Ich muß ihn doch anreden. — Ergasilus!

Ergasilus. Wer ruft den Ergasilus?

Hegio. Sieh mich doch an!

Ergasilus. Das thut das Glück an Dir nicht und soll es auch nimmermehr thun.

Hegio. Wünschest Du mir das?**)

*) Die Gelehrten machen zu dieser Stelle die Anmerkung, die Alten hätten das Lammfleisch nicht gerne gegessen. Wie können sie aber dieses mit einer kurz darauf folgenden Stelle vergleichen, wo der Schmarutzer unter andern Leckerbissen, die Hegio soll zurechte machen lassen, auch ausdrücklich agninam mit nennet?

**) Es hat mir natürlicher geschienen, wenn ich das hoc me jubes als eine Frage dem Hegio in Mund legte, ob ich gleich nicht leugne, daß es einen guten Verstand hat, wenn es auch Ergasilus sagt.

Ergasilus. Aber was giebt es denn?

Hegio. Sieh Dich doch um! ich bin Hegio.

Ergasilus. O! bist Du's, Du allerbester der allerbesten Männer? Du kömmst zu rechter Zeit.

Hegio. Ich weiß nicht, wen Du in dem Hafen mußt angetroffen haben, bei dem Du auf den Abend schmausen wirst, weil Du so hochmüthig geworden bist.

Ergasilus. Gieb mir die Hand!

Hegio. Die Hand?

Ergasilus. Gieb mir Deine Hand, sage ich; gleich!

Hegio. Nu, da!

Ergasilus. Freue Dich!

Hegio. Weswegen soll ich mich freuen?

Ergasilus. Weil ich Dir's heiße. Fort! freue Dich nur!

Hegio. Die Betrübniß ist bei mir größer als die Freude.

Ergasilus. Sei nicht böse auf mich. Ich will Dir bald alle Betrübniß benehmen. Freue Dich nur! Auf mein Wort!

Hegio. Gut. Ich freue mich, ob ich gleich nicht sehe, warum

Ergasilus. So recht! Nun befiehl auch —

Hegio. Was soll ich befehlen?

Ergasilus. Daß man ein entsetzliches Feuer anmache.

Hegio. Ein entsetzliches Feuer?

Ergasilus. Ja, ja, was ich sage; und es muß recht sehr groß sein.

Hegio. Was willst Du denn verbrennen? Glaubst Du, daß ich Deinetwegen mein Haus anstecken werde?

Ergasilus. Werde nicht böse! Befiehl auch zugleich, daß die Töpfe angesetzt und die Schüsseln aufgewaschen werden! Laß nur den gespickten Braten ans Feuer bringen, und unterdessen schicke einen Andern nach Fischen!

Hegio. Ich glaube, er träumt wachende.

Ergasilus. Einen Andern schicke nach Schweinefleisch, nach Lammfleisch und nach jungen Hühnern!

Hegio. Nu, Du weißt doch, was gut schmeckt, aber woher nehmen?

Ergasilus. Laß Schinken, Kaulbarsche, Makrelen, Stockfische und Walfische und weichen Käse holen!*)

*) Ich habe diese Namen so gut übersetzt, als es möglich ist; einige habe ich gar weggelassen, weil sie unsern heutigen Köchen allzu besonders vorkommen möchten. Cetus heißt zwar jede Art von großen Fischen, ich glaube aber doch, daß ihn der Schmarutzer eher zum Scherze als im Ernste dazugesetzt hat.

Hegio. Nu, nu, nennen kannst Du es wohl; ob Du es aber wirst bei mir zu essen bekommen, mein guter Ergasilus —

Ergasilus. Glaubst Du denn, daß ich es meinetwegen anzurichten befehle?

Hegio. Betriege Dich nicht! Ich will Dir zwar nicht nichts, aber doch nicht viel mehr als nichts vorsetzen. Bringe also von Deinen Bäuchen nur den für die Alltagskost mit.

Ergasilus. Wie aber, wenn Du diesen Aufwand auch ohne mein Geheiß machen wirst?

Hegio. Ich?

Ergasilus. Eben Du.

Hegio. Alsdann will ich Dich für meinen Herrn erkennen.

Ergasilus. O, ich werde ein ganz gütiger Herr sein. Soll ich Dich glücklich machen?

Hegio. Wenigstens lieber als unglücklich.

Ergasilus. Gieb mir die Hand!

Hegio. Da ist sie.

Ergasilus. Die Götter erbarmen sich Deiner.

Hegio. Ich weiß nichts davon.

Ergasilus. Aber bald wirst Du es wissen. Unterdessen gebiete nur, daß man Dir die Gefäße zu dem heiligen Werke fertig halte, und laß ein eignes und fettes Lamm holen!

Hegio. Warum das?

Ergasilus. Weil Du opfern mußt.

Hegio. Und welchem Gotte denn?

Ergasilus. Mir. Ich bin itzo Dein höchster Jupiter, ich bin Deine Errettung, Dein Glück, Dein Licht, Deine Freude, Dein Vergnügen: wenn Du nur diesen Deinen Gott wacker satt machest, damit er Dir gnädig sei.

Hegio. Du bist mir also hungrig, wie es scheint?

Ergasilus. Ich bin mir hungrig und nicht Dir.

Hegio. Ei, hol' Dich der —

Ergasilus. Du solltest Dich lieber bei mir bedanken für die Nachricht, die ich Dir aus dem Hafen bringe! O, was für eine vortreffliche Nachricht! Wirst Du mir so wieder gut?

Hegio. Geh, Narre, Du kömmst zu spät!

Ergasilus. Das hättest Du können sagen, wenn ich bei einer andern Gelegenheit gekommen wäre. Doch vernimm nur endlich die Freude, die ich Dir bringe! Ich habe itzo gleich Deinen Sohn Philopolemus lebend, gesund und frisch in dem Hafen gesehen. Er kam mit dem öffentlichen Jachtschiffe. Es war noch

ein andrer Jüngling bei ihm, und Deinen Knecht Stalagmus, der Dir mit Deinem Sohne als einem Kinde von vier Jahren davongegangen ist, bringt er auch mit.

Hegio. Du willst mich zum Besten haben. Geh! pack Dich!

Ergasilus. Ich schwöre Dir es bei der heiligen Sättigkeit! Ihr Name soll nie zu meinem Namen können gefügt werden, wenn ich nicht Alles das gesehen habe!

Hegio. Meinen Sohn hast Du gesehen?

Ergasilus. Deinen Sohn und meinen Schutzengel.

Hegio. Und den elidensischen Gefangnen?

Ergasilus. *Μὰ τὸν Ἀπόλλω!* *)

Hegio. Und meinen Knecht Stalagmus, der mir meinen Sohn entwendet hat?

Ergasilus. *Νὴ τὰν Σόραν!*

Hegio. Schon lange?

Ergasilus. *Νὴ τὰν Πραινέστην!*

Hegio. Kömmt er?

Ergasilus. *Νὴ τὰν Σιγνίαν!*

Hegio. Ganz gewiß?

Ergasilus. *Νὴ τὰν Φρουσινῶνα!*

Hegio. Aber Du —

Ergasilus. *Νὴ τὰν Ἀλάτριον!*

Hegio. Bei was für barbarischen, rauhen Städten schwörest Du?

Ergasilus. Sie sind ebenso rauh, als Deine Speisen, wie Du sagtest, sein sollten.

Hegio. Verdammtes Maul!

Ergasilus. Du willst mir aber ja nichts glauben, was ich Dir doch so umständlich berichte. **)

*) Ich habe diese griechischen Schwüre beibehalten, weil sie unmöglich zu übersetzen waren. Ich kann auch den Leser versichern, daß er nicht viel darunter verliert. Der erste Schwur ist bei dem Apollo, der andere bei der Proserpina und die übrigen bei unterschiednen italienischen Städten, die er auf eine lächerliche Art als Gottheiten ansieht, bei welchen er schwören kann.

**) Hier habe ich drei Zeilen ausgelassen, weil ich sie nicht so genau zu übersetzen weiß, daß meine Leser den Sinn des Plautus daraus begreifen könnten. Hier sind sie:

Sed Stalagmus, cujus erat tunc nationis, cum hinc abiit?
Heg. Siculus. *Er.* At nunc Siculus non est, Boius est, Boiam terit.
Liberorum quaerundorum causa ei, credo, uxor data est.

Dieses zu verstehen, darf man nur wissen, daß boiae oder boia eine Art von Ketten waren, Boii aber gewisse gallische Völker. Der Scherz in der dritten Zeile aber beruht darauf, daß Boia auch ein Weibsbild aus diesem Volke heißen kann.

Hegio. Nein, sage mir aufrichtig, kann ich Dir Glauben zustellen?

Ergasilus. Sehr vielen.

Hegio. O Ihr unsterblichen Götter, ich bin von Neuem geboren, wenn es wahr ist, was er sagt!

Ergasilus. Und ich glaube, wenn ich die heiligsten Schwüre thäte, würdest Du doch noch zweifeln. Doch kurz, Hegio, wenn Du meinen Betheurungen so wenig trauest, so gehe selber zum Hafen!

Hegio. Das soll auch geschehn. Mache unterdessen drinnen die nöthigen Anstalten! Verlange, nimm, fordre, was Du willst! Ich mache Dich zu meinem Ausgeber.

Ergasilus. Wenn ich das Amt nicht reichlich verwalte,*) so sollst Du das Recht haben, mich wacker zu prügeln.

Hegio. Du sollst ewig einen aufgedeckten Tisch bei mir finden, wenn Du die Wahrheit gesagt hast.

Ergasilus. Wie so?

Hegio. Bei mir und meinem Sohne.

Ergasilus. Versprichst Du mir das?

Hegio. Ich versprech' es.

Ergasilus. Und ich verspreche Dir nochmals, daß Du Deinen Sohn gewiß im Hafen finden wirst.

Hegio. Besorge Alles aufs Beste!

Ergasilus. Glück auf den Hinweg und Herweg!

Dritter Auftritt.

Ergasilus.

Er geht und hat mir sein gemeines Küchenwesen übergeben. O Ihr unsterblichen Götter, wie viel Rümpfe sollen die Hälse verlieren! Was für eine Pest soll unter die Schinken, was für ein Sterben unter den Speck gerathen! Was für eine Abnahme soll über den Schmeer, was für eine Niederlage über die Schweinslenden kommen! Wie will ich die Schlächter, wie will ich die Schweinshändler abmatten! Doch wenn ich Alles erzählen

Man mag es selbst versuchen, ob es sich auf eine Art übersetzen läßt, daß diese Anspielungen nicht ganz verloren gehen.

*) Die Lesart mantissinatus scheint mir die bequemste zu sein, so daß man es von mantissa ableite. Mantissa, spricht Festus, est additamentum lingua Tusca, quod ponderi additur. Er will also sagen: „Ich will zu dem Fleische, das ich zum Schmause werde abwiegen lassen, nicht wenig zugeben, damit die Gerichte desto größer werden." Ich hab' es etwas allgemeiner ausgedrückt.

wollte, was zur Sättigung des Bauchs gehört, so würde ich mich zu sehr aufhalten. Ich will lieber mein Amt antreten und dem Specke sein Urtheil sprechen, und will die armen aufgehangnen Schinken losschneiden lassen.

Vierter Auftritt.

Ein Knecht des Hegio.

Daß Du, Ergasilus, mit Deinem Bauche, mit allen Schmarutzern und mit Allen, die die Schmarutzer füttern, verunglücktest! Was für Unfälle, was für Unmäßigkeiten sind in unser Haus gerathen! Er ist wie ein hungriger Wolf; ich mußte fürchten, er würde auch mich anfallen. Ich hatte es in der That Ursache zu fürchten, so knirschte er mit den Zähnen. Was für Unordnung hat er in dem Fleischbehältnisse mit dem Fleische angefangen! Er ergriff das Beil und hackte gleich drei geschlachteten Schweinen die Köpfe ab. Alle Gefäße, alle Töpfe, die nicht zum Wenigsten acht Kannen hielten, brach er entzwei. Er hätte lieber gar von dem Koche verlangt, daß er die ganzen Fleischtonnen ans Feuer setze. Alle Keller, alle Vorrathsschränke hat er mit Gewalt aufgebrochen. Haltet ihn ja feste, Ihr Knechte, ich muß mit dem Alten deswegen reden. Ich muß ihm sagen, daß er sich nur neuen Vorrath anschaffen soll. Denn wie Der es anfängt, so muß er itzo schon alle sein oder wird es bald werden.

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Hegio. Philopolemus. Philokrates. Stalagmus.

Hegio. Ich danke dem Jupiter und allen Göttern herzlich, daß sie Dich Deinem Vater wiedergeschenkt haben, daß sie mich aus so vieler Kümmerniß gerissen, die mich in Deiner Abwesenheit beunruhigte, daß sie diesen Bösewicht wieder in unsre Hände geliefert haben, und daß Philokrates sein Wort so redlich gehalten hat! Mein Herz hat sich genug betrübet; Sorgen und Thränen haben mich genug abgemattet. Was Du ausgestanden

hast, habe ich von Dir weitläuftig in dem Hafen gehört. Es ist vorbei —

Philokrates. Wie nun, Hegio, da ich Dir mein Wort gehalten und Deinen Sohn in die Freiheit versetzt habe?

Hegio. Du hast so an mir und meinem Sohne gehandelt, daß ich Dir es nimmermehr verdanken kann.

Philopolemus. Du kannst es einigermaßen, mein Vater, und mir werden vielleicht die Götter Gelegenheit geben, daß ich mich auch unserm Wohlthäter erkenntlich erzeigen kann. Was Du aber itzo thun kannst, das hat er um uns verdienet.

Hegio. Ohne so viel Worte! Er verlange nur, ich werde ihm nimmermehr was abschlagen können.*)

Philokrates. Ich verlange also, daß Du mir meinen Knecht, den ich hier zum Pfande gelassen habe, wiedergebest. Mein Wohl ist ihm lieber gewesen als das seinige. Ich muß ihn für seine redlichen Dienste belohnen.

Hegio. Ich will Dir zeigen, daß ich dankbar bin. Sowohl das, als was Du sonst noch verlangen wirst, will ich thun. Nur nimm mir es nicht übel, daß ich mit Deinem Knechte im Zorne hart verfahren habe.

Philokrates. Was hast Du mit ihm gemacht?

Hegio. Ich habe ihn gefesselt in die Steingruben geschickt, sobald ich erfuhr, daß man mich hintergangen hatte.

Philokrates. O ich Unglückseliger! Der beste Mensch soll meinetwegen so viel leiden?

Hegio. Dieserwegen sollst Du auch keinen Heller für ihn bezahlen. Ich will ihn umsonst freigeben.

Philokrates. Du handelst in der That gütig, Hegio. Allein befiehl nur, daß er herausgebracht werde!

Hegio. Ja. Holla! Geht und bringet gleich den Tyndarus her! Gehet unterdessen herein! Ich will sehen, ob ich aus dieser schlägefaulen Bildsäule erfahren kann, was er mit meinem jüngsten Sohne gemacht hat. Mittlerweile waschet Euch!

Philopolemus. Folge mir hier herein, Philokrates!

Philokrates. Ich folge.

*) Der Ausdruck ist hier im Lateinischen sehr artig, ich habe ihn aber nicht zu erreichen gewußt: Lingua nulla est, spricht er, qua negem, quicquid roges.

Zweiter Auftritt.

Hegio. Stalagmus.

Hegio. Nun, Du wackrer Mann, komm doch näher her! Du bist ein sehr feiner Knecht!

Stalagmus.*) Was muß ich denn noch thun, damit sich so ein Mann wie Du nicht in seinem Urtheile von mir irret? Ich bin niemals fein, wacker, noch gut gewesen. Ich habe niemals was getaugt und werde auch zeitlebens nichts taugen. Hoffe nur nicht, daß ich mich bessern werde!

Hegio. Du kannst leicht einsehen, wie Deine Sachen stehn. Es wird Dir nicht schaden, wenn Du die Wahrheit redest. Deine schlimme Sache wird weniger schlimm dadurch werden. Rede aufrichtig — Doch Du hast niemals aufrichtig gehandelt —

Stalagmus. Ich glaube gar, Du meinst, ich werde mich schämen, Dir es zu gestehn?

Hegio. Die Scham soll schon bei Dir aufsteigen. Ich will Dich über und über roth machen lassen.

Stalagmus. Das glaube ich wohl. Allein drohst Du denn Deine Schläge einem Unversuchten?**) Weg mit den Possen! Sage, was Dein Anbringen ist, wenn Du was von mir wegbringen willst.

Hegio. Ei, wie beredt Du bist! Doch erspare die vielen Worte —

Stalagmus. Wohl, es geschehe dann!

Hegio. In Deiner Jugend warst Du bescheiden, aber freilich schickt es sich itzo nicht mehr für Dich. Doch zur Sache! Höre zu und gestehe mir, was ich Dich frage! Es wird Deine Umstände nicht verschlimmern, wenn Du mir die Wahrheit gestehst.

Stalagmus. Ach, das sind Worte! Glaubst Du denn nicht, daß ich weiß, was ich verdient habe?

*) Alle die Verbesserungen, die man mit dieser Stelle hat machen wollen, scheinen mir ganz vergebens zu sein. Ich glaube den rechten Sinn, ohne eine Veränderung zu machen, getroffen zu haben. Stalagmus nämlich nimmt das, was ihm Hegio sagt, für Ernst auf und antwortet ihm: „Ich habe Dir Deinen Sohn entwandt, und Du kannst mich noch für einen wackern Mann halten? Was soll ich denn noch für ein Schelmstück begehen, daß Du richtiger von mir urtheilen lernest?"

**) Ich glaube, dieses nicht unbillig in eine Frage verwandelt zu haben. „Denkst Du," will er sagen, „daß mich Deine Drohungen so schrecken, als ob ich nicht wüßte, was Prügel wären?"

Hegio. Du kannst aber wenigstens Deine Strafe lindern, wenn Du ihr auch nicht entfliehst.

Stalagmus. O, eine solche Strafe, als ich verdient habe, ist zu groß, als daß sie durch das Lindern kleiner werden könnte! Ich bin Dir nicht allein entflohen, sondern ich habe auch Deinen Sohn mitgenommen und ihn verkauft.

Hegio. An wen?

Stalagmus. An den polyplusischen Theodoromedes in Elis, für sechs Pfund.

Hegio. Unsterbliche Götter! Das ist Philokrates' Vater.

Stalagmus. O, ich kenne ihn besser als Dich und hab' ihn öfter gesehen.

Hegio. Höchster Jupiter! Erhalte mich, und erhalte mir meinen Sohn! Um des Himmels willen, Philokrates, komm heraus! Ich muß Dich sprechen.

Dritter Auftritt.

Philokrates. Hegio. Stalagmus.

Philok. Hier bin ich, Hegio. Was verlangst Du? Befiehl!

Hegio. Dieser spricht, er habe meinen Sohn in Elis an Deinen Vater für sechs Pfund verkauft.

Philok. Wie lange ist das?

Stalagm. Es geht numehro ins zwanzigste Jahr.

Philok. Du lügst!

Stalagm. Entweder ich oder Du. Dein Vater hat ihn Dir als ein Kind von vier Jahren zu Deinem eignen Knechte geschenkt.

Philok. Wie hieß er? Sage mir das einmal, wenn Du die Wahrheit redest!

Stalagm. Er hieß P ä g n i u m, Ihr aber gabt ihm den Namen T y n d a r u s.

Philok. Warum kenn' ich Dich aber nicht?

Stalagm. Weil es die Mode ist, Diejenigen zu vergessen, deren Bekanntschaft uns nichts hilft.

Philok. So ist Der, den Du meinem Vater verkauft hast, und den er mir zum eignen Knechte geschenkt hat, Dieses sein Sohn?

Hegio. Sage, lebt er noch?

Stalagm. Ich habe mein Geld bekommen, was bekümmere ich mich um das Uebrige?

Hegio. Aber was sagst Du?

Philok. Aus seinen Reden kann ich nicht anders schließen, als daß mein Tyndarus Dein Sohn ist. Er ist mit mir aufgewachsen und hat eine gute und einem Freigebornen anständige Erziehung genossen.

Hegio. Ich bin glücklich und unglücklich, wenn Ihr die Wahrheit redet. Unglücklich, weil ich meinem eignen Sohne so hart mitgefahren habe. Ach, warum habe ich mehr und weniger thun müssen, als die Billigkeit erforderte! Wie bekümmert mich mein Verfahren! O, könnte, was geschehen ist, nicht geschehen sein! Doch hier kömmt er in seinem Schmucke. Was für ein unerschrocknes Ansehen giebt ihm seine Tugend!

Vierter Auftritt.

Tyndarus. Hegio. Philokrates. Stalagmus.

Tyndarus. Ich habe doch oft viel höllische Strafen abgemalt gesehen, aber was kann die Hölle gegen die Steingruben sein, woraus ich komme? Das ist doch noch ein Ort, der Einem nicht einen Tropfen Schweiß im Leibe läßt. Sobald man hereinkömmt, bringen sie Einem Schubkarrn, Hacke und Schaufel, von einer klein Wenig dauerhaftern Art, als die sind, welche man den Kindern zum Spielen giebt.*) Ich bekam auch eine ganz zierliche Spitzhacke, mir die Zeit zu vertreiben. — — Doch da steht Hegio vor der Thüre — und, wie ich sehe, so ist auch mein Herr aus Elis wieder zurückgekommen.

Hegio. Umarme mich, mein liebster Sohn!

Tynd. Was? Ich Dein Sohn? Ha, ha! Ich merke bald, warum Du Dich meinen Vater und mich Deinen Sohn nennest! Vielleicht, weil Du mich, wie es die Eltern thun, ans Licht bringest?

Philok. Sei gegrüßet, Tyndarus!

*) Es lautet in dem Originale ein Wenig anders, ich mußte aber nothwendig davon abgehen, weil wir im Deutschen kein Wort haben, das zugleich einen „Wiedehopf" und eine „Spitzhacke" bedeute, wie das lateinische upupa ist. Ich habe dergleichen Abweichungen noch hin und wieder gemacht, ohne sie angemerkt zu haben; denn es ist meine Absicht nicht, daß man alle Worte des Plautus aus meiner Uebersetzung soll verstehen lernen; ich habe sie blos gemacht, damit die komischen Schönheiten Desselben unter uns ein Wenig bekannter würden.

Tynd. Du auch, für den ich so viel ausstehen muß!

Philok. Dafür wirst Du numehr in Freiheit und Reichthum versetzt. Siehe, das ist Dein Vater! Das ist der Knecht, der Dich ihm als ein Kind von vier Jahren entwendet und an meinen Vater für sechs Pfund verkauft hat. Er schenkte Dich mir, weil wir in einem Alter waren, zum eigenthümlichen Knechte. Wir haben diesen Dieb aus Elis wieder zurückgebracht, und er hat Alles gestanden.

Tynd. Aber wie ist's mit seinem Sohne geworden?

Philok. Gehe herein, so wirst Du Deinen leiblichen Bruder finden.

Tynd. Was? So hast Du ihn mitgebracht?

Philok. Ja, ja, drinnen ist er.

Tynd. O, wie wohl hast Du gethan!

Philok. Dieser ist numehr Dein Vater, und Dieser Dein Dieb, der Dich ihm als ein Kind gestohlen hat.

Tynd. Dafür will ich ihn nun erwachsen züchtigen lassen.

Philok. Er hat es verdient.

Tynd. Er soll seinen verdienten Lohn schon bekommen. Aber Hegio, so bist Du mein Vater?

Hegio. Ja, ich bin es, mein Sohn.

Tynd. Nun besinne ich mich auch, wenn ich nachdenke. Es ist mir, als ob ich wie im Traume einmal gehört hätte, daß mein Vater Hegio heiße.

Hegio. Und ich eben bin es.

Philok. Nun, so mache doch Hegio, daß ihm die Fessel abgenommen und Diesem angelegt werden!

Hegio. Ja, das soll auch das Erste sein. Kommt, laßt uns hereingehen! Der Schmied soll den Augenblick da sein, Dich von den Banden zu befreien, die Dein Räuber bekommen soll.

Stalagm. Du thust sehr wohl; ich habe so nichts Eigenthümliches.

* * *

Der Schlußredner.

Dieses Lustspiel, Ihr Zuschauer, ist für züchtige Sitten gemacht. Es kommen keine Liebsstreiche, keine Unterschiebung von Kindern, keine Geldschneidereien darinnen vor. Kein verliebter Jüngling befreiet darinnen eine Hure wider Wissen seines Vaters. Dergleichen Spiele, worinne die Guten besser werden können, erfinden wenige Dichter. Hat es Euch gefallen, und sind wir Euch nicht zur Last gewesen, so gebet das gewöhnliche Zeichen, und ein Jeder, der von Euch gute Sitten liebet, klatsche!

Kritik
über
„Die Gefangnen“ des Plautus.[1]

Gleich als ich im Begriff war, die meinem Leser versprochene und mir sehr angenehme Arbeit zu unternehmen, nämlich mich über die Schönheiten des Plautus mit ihm etwas umständlich zu besprechen, so erhalte ich von einem Freunde unserer Arbeit einen Brief, dessen Inhalt mit meinem Vorhaben allzu viel Verwandtschaft hat, als daß ich ihn nicht mit Vergnügen bekannt machen sollte. Er ist zwar mehr wider als für mich. Doch daraus mag man schließen, was ich für ein Vertrauen zu meiner gerechten Sache und zu der Billigkeit meines Gegners habe. Der ganze Inhalt bezieht sich auf drei Stücke. Erstlich macht er überhaupt über unser Vorhaben einige Anmerkungen. Zum Andern beurtheilet er meine Uebersetzung des Plautischen Lustspiels. Endlich tadelt er den Plautus selbst. Was die ersten zwei Stücke angeht, darauf werde ich ihm in beigefügten kurzen Anmerkungen antworten. Das letzte ist das wichtigste und verdienet also eine besondre Antwort. Mein Gegner zeigt überall eine wohlangebrachte Belesenheit, welche ich wie seine Einsicht in die Regel der dramatischen Dichtkunst nicht wenig loben würde, wenn er nicht mein Gegner wäre. Denn seine Gegner zu loben, ist eine sehr kitzliche Sache. Alles Gute, das man ihnen beilegt, entzieht man sich und — Doch ohne längre Vorrede, hier ist der Brief.

„Mein Herr,

„Ich bin Einer von Denen, die Ihnen sehr verbunden sind, daß Sie zur Aufnahme des Theaters durch eine der artigsten Monatsschriften unserer Zeit den guten Geschmack und die Liebe zu den Werken des Witzes ausbreiten wollen. Ich habe von Jugend auf ein großes Vergnügen an der

1) Beiträge 2c. 2c., Drittes Stück (II.). S. 369—435, und Viertes Stück (III.). S. 573—591. — A. d. H.

dramatischen Dichtkunst gefunden, und wenn mich die Natur einen Dichter hätte lassen geboren werden, so würde ich vielleicht in keiner andern als dieser Art der Dichtkunst meine Kräfte versucht haben. Was Wunder also, daß Ihre Monatsschrift meinen Beifall erhalten hat?

„Die Vorrede Ihres ersten Stücks hat mich in eine Verwunderung gesetzt, welche dem Erstaunen sehr nahe war. Ich sahe die fast unendliche Reihe von Dingen, welche alle zu erreichen Sie Sich vorgesetzt, und welche alle zu erfüllen Sie Sich anheischig gemacht hatten. Sogleich aber fiel mir ein: Sollte wohl Alles dieses so leicht sein, als man es sich einbildet? und wird nicht dieses schöne Vorhaben vielleicht ein bloßer schöner Vorsatz bleiben? Nicht, daß ich an Ihren Kräften zweifelte; nein, ich versprach mir vielmehr viel davon. Der Geist, den man in Ihrer Vorrede wahrnimmt, zeiget von Ihrer Stärke in Dingen dieser Art. Allein ich hatte an einem andern Orte gelesen, daß eine Gesellschaft, die wie die Ihrige ist und beinahe ein gleiches Absehen gehabt hat, gestehen müssen, daß sie nicht eher begriffen habe, wie schwer es sei, in Dingen dieser Art etwas mehr als trockne Namen anzuführen, als bis sie Hand an das Werk gelegt. Die Gedanken hierüber sind so schön, daß ich mich nicht enthalten kann, solche hier anzuführen. Sie befinden sich in der Vorrede des ersten Theils der „Histoire du Théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent" etc. Amsterdam, 1735. 8: Il est de certains tableaux, qui, considérés dans l'éloignement, présentent aux yeux des plaines charmantes, des coteaux rians, des montagnes superbement élevées, des rivières larges, profondes et remplies d'une eau argentine, enfin tous les agrémens d'une belle campagne. Approche-t-on de cette perspective, tout disparoit, et des traits couchés grossièrement sur une muraille prennent la place des objets enchanteurs, que l'oeil trompé par l'art du peintre regardoit avec admiration. Voilà la juste comparaison de ce qui arrive à ceux qui forment le dessein de donner une histoire du Théâtre. — — Tout semble leur promettre une carrière aisée et brillante, pièces singulières, auteurs célèbres, faits anecdotes interessans, Comédiennes et Comédiens renommés dans leur art. Mais ces flatteuses idées se trouvent totalement confondues lorsqu'on consulte les histoires. — — A l'égard des acteurs, le talent qu'ils ont exercé ne les a point tirés du néant dont ils sortoient, et ils y sont rentrés si parfaitement qu'on n'en retrouve que peu de vestiges. — — Ces difficultés sont sans doute rebu-

tantes, et nous ne doutons point qu'elles ne soient la cause pour laquelle jusqu'à ce jour les personnes qui possèdent le plus de cette manière, se sont refusés au pénible et dangereux emploi de remplir les souhaits du public en lui donnant un ouvrage qu'il s'imagine pouvoir être exécuté dans toutes ses parties. a)

„Doch vielleicht finden alle diese Schwierigkeiten bei Ihnen eine Ausnahme, und man darf hoffen, daß Sie so schöne Versprechungen nicht werden gethan haben, ohne zu wissen, daß es Ihnen leicht sein werde, solche zu erfüllen. Wie viel Ehre werden Sie Sich dadurch erwerben! Wie viel werden wir und unsre witzigen Nachkommen Ihnen schuldig sein! Und wie reizend ist diese Aufmunterung!

„Wenn alle Diejenigen, so heut zu Tage Vorreden schreiben, so viel Lehrreiches darinne anbrächten als Sie in der Ihrigen, so würden die Vorreden öfters mehr Scharfsinniges enthalten und mehr Nachdenken erfordern, ja selbst lesenswürdiger sein als manche Werke selber. Was Sie unter Andern darinnen von der Declamation sagen, scheint mir wahr zu sein, nicht nur vielleicht darum, weil ich derselben Meinung bin, sondern weil es mit der Vernunft, der Erfahrung und der Empfindung verständiger Kenner übereinstimmt. Dieses Theil der Beredsamkeit ist eines von den Dingen, an welchen ich von der Zeit an, da ich denken gelernt, einen großen Gefallen gehabt, und worinne ich mich bei aller Gelegenheit aus einer natürlichen Neigung geübt. Ungeachtet ich niemals das Glück gehabt, öffentlich zu reden, so habe ich es doch gewiß dieser Uebung allein zu danken, daß ich von einer sehr schwachen Stimme, die ich von Natur hatte, zu einer männlichen gesetzten Aussprache gelangt bin. Ich weiß die Regeln davon und kann also meinen Reden allen Nachdruck geben, wodurch ich mir öfters mehr Beifall erwerbe als Andre durch die ausgesuchtesten Ausdrücke.

„Mein damaliger Aufenthalt an einem Orte, wo ein gekrön-

a) Die Schwierigkeiten, welche die Verfasser der „Historie des französischen Theaters" vor sich gefunden, treffen uns nur zum Theil. Jene wollten eine an einander hangende Geschichte liefern, uns aber ist dieses niemals in Sinn gekommen. Wir haben nur versprochen, die wichtigsten Nachrichten zu sammeln und Demjenigen, der es einmal wagen möchte, eine vollständige Historie des Schauplatzes bei allen Völkern zu unternehmen, die Arbeit in etwas zu erleichtern. Bei den angeführten französischen Verfassern wäre durch einen jeden beträchtlichen Umstand, den sie übergangen oder nicht allzu hinlänglich vorgetragen hätten, die ganze Kette ihrer Erzählungen zerrissen worden. Bei uns aber fällt dieses weg, weil wir uns niemals zu der geringsten Ordnung oder Vollständigkeit anheischig gemacht haben. Man sehe unsre Vorrede.

ter Weltweise das prächtigste der Schauspiele oder, wie Andre sagen, das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand jemals erfunden, die Oper, einem Volke zeigte, so bisher Dergleichen kaum dem Namen nach kannte, gab mir noch mehr Gelegenheit, hierauf zu denken. Ein Jeder sagte seine Meinung von Arien und Recitativen, als von den allergemeinsten Sachen, so daß die Oper der Vorwurf aller Unterredungen ward. Ich befand mich bei einer derselben, wo, nachdem Verschiedenes von dem Natürlichen und dem Wahrscheinlichen der Oper war geredt worden, Einer von der Gesellschaft in die Worte eines Dichters unserer Zeit ausbrach: Die Vernunft muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht; mithin, setzte er hinzu, müsse man nicht viel Vernunft da suchen, wo keine anzutreffen sei, sondern sich an der Wollust begnügen, die man durch das Gehör und das Gesicht empfände. Denn allerdings sei nichts widersinnischer, als zwei Helden vor sich zu sehen, welche von den allerwichtigsten und oft sehr heftig bewegenden Sachen sich singend besprechen. Ich sagte hierauf, daß man diesem Unnatürlichen abhelfen könne, wenn man nur die Arien singen ließe und das Recitativ declamiret würde. Dieses könne der Oper, anstatt ihr etwas von ihrer Pracht zu benehmen, einen neuen Zierrath verschaffen, indem dieses liebenswürdige Schauspiel dadurch dem Natürlichen näher kommen würde. Meine Gedanken fanden damals Beifall, wenigstens wurde ihnen nicht widersprochen. Allein mir selbst fiel hernach ein, daß sich zu der rechten Declamation keine italienische Castratenstimme schicke. Indessen suchte ich in meiner und meiner Freunde Büchersammlungen etwas über diesen Vorwurf nachzulesen. Unter allen aber gefiel mir nichts besser als des Grimarest Traité du Récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant, 1740. 8.

„Dieses kleine Werk ist gewiß eines der vortrefflichsten in seiner Art und enthält so Vieles, so zu Ihrem Vorhaben dient, daß ich hoffen darf, Sie werden wenigstens einer Uebersetzung b) des 7. und 8ten Hauptst., darinne von der theatralischen Declamation und dem Singen eines Schauspielers gehandelt wird, einmal

b) Wir werden ehestens zeigen, daß wir guten Rath anzunehmen wissen. Gleichwohl scheinet mir auch dieser Schriftsteller von der theatralischen Declamation nicht zureichend gehandelt zu haben. Das Beste, was ich mich über diese Materie jemals entsinne gelesen zu haben, ist das schöne italienische Gedicht des Herrn Riccoboni „Von der Kunst zu agiren", vornehmlich aber das ganz neue Werk Le comédien.

einen Platz in Ihren „Beiträgen" vergönnen. Sie verdienen es so wohl als die Abhandlungen des Corneille, und vielleicht ist der Nutzen davon allgemeiner. Es scheint übrigens nicht, als habe der Verfasser der „Deutschen Dichtkunst" dieses Buch gesehen, wenn er da, wo von dem Vortrage und der Aussprache der spielenden Personen gehandelt wird, verschiedene Schriftsteller anführt, die meines Erachtens lange nicht so ausführlich davon gehandelt haben als dieser.

„Doch ich entferne mich allzu weit von meinem Zwecke und komme eilends zu dem Plautus, den Sie Sich zu Ihrem Helden erwählt haben; worinne Sie so glücklich gewählt als eine Dacier und ein Limiers, obschon Horaz gesagt:

„Daß seiner Väter Mund des Plautus Scherz und Kunst
Im Lustspiel sehr gelobt, allein aus blinder Gunst." G.

Ihre Ausdrücke aber, deren Sie Sich bedienen, so oft Sie Ihres Dichters gedenken, sagen deutlich genug, daß Sie Sich vorgenommen haben, ihn nur zu loben. Ihrem angenommenen Satze selbst: *wider die Gewohnheit der Kunstrichter mehr zu loben als zu tadeln*, ist dieses vollkommen gemäß. Verzeihen Sie es also meiner Gemüthsart, welche zum Unglücke keine einzige von den Eigenschaften hat, die einen Lobredner ausmachen. Ich werde den Plautus nur tadeln. So wenig es aber vernünftig sein würde, wenn man sagte, Sie behaupteten, daß Plautus ganz ohne alle Fehler und Alles an ihm lobenswürdig sei, ebenso unbillig wäre es, wenn man mir Schuld geben wollte, als wenn ich Alles an Ihrem Dichter für tadelhafte Mängel hielte.

„Sie haben in dem ersten Stücke Ihrer „Beiträge" versprochen, *in einer eignen Abhandlung von dem Vortrefflichen sowohl als dem Tadelhaften in den Schauspielen des Plautus zu handeln*, und ich habe mit Verlangen diese Abhandlung erwartet. Da ich aber sahe, daß Sie in dem zweiten Stücke Ihr Wort halb zurückgenommen und uns nur die Hoffnung gemacht, die *Schönheiten Ihres Dichters im dritten Stücke zu entwickeln*, so habe ich gemuthmaßt, daß es Ihnen vielleicht leid geworden, c) an

c) Wie aber, wenn Sie falsch gemuthmaßt hätten? Ich glaube nimmermehr, daß man die Schönheiten eines Schriftstellers in ihr gehöriges Licht setzen könne, ohne zugleich das, was an ihm anstößig zu sein scheinet, anzuführen, dabei aber so viel wie möglich zu entschuldigen. Diesen letzten Punkt muß man besonders

Ihrem Helden Fehler zu entdecken. Vergönnen Sie mir also, daß ich diesen zweiten Theil Ihres Versprechens ergänze, und nehmen Sie diese Kritik so gütig auf, als ich mit Wahrheit versichern kann, daß sie aus keiner andern Absicht geschrieben ist, als nur zu zeigen, wie viel dazu gehöre, ein vollkommen dramatisches Gedicht zu machen, und wie groß die Verwegenheit Derer sein müsse, die heut zu Tage dergleichen in 24 Stunden zu verfertigen für nichts Unmögliches halten. Wenn Meister in der Kunst, ein Plautus und Terenz, fehlen, dürft Ihr Lehrlinge denn schon trotzen? Dem Ruhme des Plautus wird indeß mein Tadel keinen Abbruch thun, so gewiß als Sophokles dennoch ein großer Dichter ist, obschon sein „Oedipus", den Aristoteles zum Muster der Tragödie vorschreibt, nicht ohne Fehler ist. Plautus ist allerdings ein großer Geist, dessen Scharfsinnigkeit unsre Bewundrung verdient. Die alten Römer, sagen Sie, schätzen ihn zweier Stücke wegen sehr hoch: wegen seiner Schreibart und seiner Scherze; Beides sei unverbesserlich. Racine hingegen ist der Meinung, daß alle diese Lobeserhebungen aus einem andern Grunde entsprungen sind. Er sagt in der Vorrede des Trauerspiels „Berenice": Les partisans de Térence, qui l'élèvent avec raison au-dessus de tous les poëtes comiques pour l'élégance de sa diction et pour la vraisemblance de ses moeurs, ne laissent pas de confesser que Plaute a un grand avantage sur lui par la simplicité qui est dans la plupart de ses sujets. Et c'est sans doute cette simplicité merveilleuse qui a attiré à Plaute toutes les louanges que les anciens lui ont données. d) Daß aber in den Scherzen des Plautus viele den guten Sitten schädliche und unanständige Dinge befindlich sind, kann man nicht leugnen; so wenig man zu seiner Ent-

bei den alten Dichtern beobachten; denn theils waren die Fehler, die man ihnen hin und wieder vorwerfen kann, zu ihren Zeiten keine Fehler, theils aber waren sie selbst von einem viel zu erhabnen Geiste, als daß sich ihre Sorgfalt zu den Kleinigkeiten hätte können herniederlassen, welche unsre Kunstrichter alsobald in Harnisch bringen. Ich habe allezeit geglaubt, daß Plautus gewisse Fehler habe; allein diese Fehler sind von mir niemals für was Anders gehalten worden als für eine Sommersprosse auf einem sonst vollkommen schönen Gesichte. Ich würde sie bemerkt haben, ohne sie zu tadeln und ohne sie zu lieben. Zu dem Ersten bin ich nicht verwegen und zu dem Andern nicht blind genug.

d) Es ist unwidersprechlich, daß Plautus wegen der Einheit seiner Handlungen ganz besonders zu loben ist; daß aber die Alten vornehmlich auf die zwei von mir angeführten Stücke gesehen haben, beweiset die Stelle aus dem 29. Hauptst. des 1. Buchs „Von den Pflichten" und das Urtheil des Lucius Aelius Stilo, welches ich Beides in der Abhandlung „Von d. L. u. W. des Plautus" angeführt habe.

schuldigung behaupten kann, daß es die Charaktere seiner Personen allemal so erfordert hätten. Denn erstlich hätte er dergleichen Charaktere auf den Schauplatz zu bringen vermeiden sollen, und zweitens hat Balzac schon gesagt, que les plus libres courtisanes de Térence sont souvent plus modestes que les plus honnettes femmes de Plaute. In der That war er auch so daran gewöhnt, daß er es nicht unterlassen konnte, an allen Orten ärgerliche Dinge anzubringen. Man kann dieses aus seinen „Gefangnen" beweisen, wo er an unterschiedenen Stellen, die ich anmerken werde, ganz ohne Noth dergleichen Unrath ausstreuet, da er doch in diesem Stücke sich meint Gewalt angethan zu haben und bei dem Beschlusse desselben sagt: Ad pudicos mores facta est fabula. Der Kunst des Dichters benimmt dieser Vorwurf nichts, nur schadet es den guten Sitten.

„Von den verschiednen Ausgaben und Uebersetzungen des Plautus haben Sie uns hinlängliche Nachricht ertheilet; da Sie aber von allen Uebersetzungen so weitläuftig gehandelt, so wundert mich, warum Sie der vortrefflichen Uebersetzung des Coste nicht mit Mehrerm gedacht und sie nur mit dem kurzen und guten Ruhme, die Arbeit sei glücklich gerathen, abgefertiget haben. Ich bin daher auf den Argwohn gekommen, [e]) daß Sie vielleicht diese Uebersetzung nicht selbst gesehen haben. Sie ist unter dem Titel: Les Captifs, Comédie de Plaute, traduite en françois avec des remarques par Msr. Coste, in Amsterdam 1716 8vo herausgekommen. Der lateinische Text ist zur Seite beigedruckt, und die Anmerkungen enthalten lauter artige und lehrreiche Gedanken, die zu dem Verstande des Gedichts nöthig waren, und die Ihnen vielleicht würden haben nutzen können, wenn Sie das Buch bei der Hand gehabt hätten. Man sieht aus verschiednen Stellen, daß Herr Coste eine zweite Ausgabe mit verschiedenen Verbesserungen davon zu liefern Vorhabens gewesen ist, so aber meines Wissens unerfüllt geblieben.

„Dieser Ihr Vorgänger hat sich bemüht, in einer sehr wohl-

e) Es ist wahr; besonders gedruckt war mir diese Uebersetzung damals noch nicht vorgekommen, ich kannte sie aber aus des Limiers Uebersetzung, wo sie von Wort zu Wort eingerückt ist. Doch auch diese, die Wahrheit zu gestehen, hatte ich nicht bei der Hand; welches mir insoweit ganz lieb ist, weil ich mich vielleicht durch sein Beispiel zu einigen Fehlern, die ich hernach bemerken will, hätte können verleiten lassen. Uebrigens hat doch der Verfasser dieses Briefes eingesehen, daß meine Absicht gar nicht gewesen, alle Ausgaben des Plautus anzuführen; sonst würde es ihm weit leichter als einem von meinen Bekannten geworden sein, noch ein halb Dutzend von mir übergangner Ausgaben, ich weiß nicht aus was für Katalogen, zusammenzustoppeln und gnädigst mitzutheilen.

geschriebnen Vorrede zu erweisen, daß dieses Lustspiel nach allen Regeln des Theaters sei. Seine Gedanken hiervon sind sehr schön. „Dieses Stück," sagt er, „scheint mir vollkommen regelmäßig — Die Einheit der Handlung fällt in die Augen — Die Entdeckung der Betriegerei des Tyndar's fließt sehr natürlich aus dem innersten Stoffe, und dieser Zwischenfall, welches der einzige im ganzen Stücke ist, macht den Knoten durchgängig aus — Die Wiederkunft des Philokrat löset ihn sehr ungezwungen. Aus einem so einfachen Stoffe, worinne ein mäßiger Geist kaum Materie zu zwei oder drei Aufzügen würde gefunden haben, hat Plautus durch seine Kunst ein Stück von fünf ganz vollständigen Aufzügen zu machen gewußt — Die Einheit des Orts ist ebenso genau als die Einheit der Handlung darinne beobachtet. Alles geht ganz natürlich bei dem Hause des Hegio vor — Was die Dauer der Handlung anbelangt, so hat sie Plautus gleichfalls mit vieler Sorgfalt bemerkt. Sie fängt sich des Morgens an und schließt sich noch vor dem Abendessen, so daß acht oder aufs Höchste neun Stunden dazu erfordert werden."

„Alles dieses werde ich beantworten und das Gegentheil darthun, wenn ich vorher einige kleine Erinnerungen werde gemacht haben, die sich nirgends besser als hier anbringen lassen.

„Wenn Sie an des Limiers Uebersetzung des Plautus seine Geschicklichkeit rühmen, mit welcher er die anstößigen Stellen übersetzt, so verdient Coste eben dieses Lob; denn in seiner Uebersetzung finden Sie eben diese Behutsamkeit angewendet, so daß er selber sagt: A la faveur de ces changements je serois en droit de dire de ma traduction selon toute la rigueur de la lettre ce que Plaute dit de sa pièce: *Ad pudicos mores* facta est.

„Die Uebersetzung von des Plautus Aulularia, der Sie gedenken, ist zu Celle 1743 mit dem lateinischen Texte zur Seite und artigen Anmerkungen herausgekommen. Der Name aber des Uebersetzers ist nur durch ein bloßes M. am Ende der Vorrede angezeigt worden. In derselben wird gleich anfangs gesagt, daß man durch diesen Versuch den Deutschen von der Stärke oder Schwäche der alten römischen Schaubühne einen Begriff habe geben wollen. Der Uebersetzer scheint nichts von der ältern Uebersetzung dieses Stücks gewußt zu haben, der Sie gedenken.

„Wenn f) Plautus der Vater aller Komödienschrei-

f) Wenn ich den Plautus den Vater aller Komödienschreiber genannt, so habe ich nur alle diejenigen darunter verstanden, welche nach ihm gelebt haben. Ich

ber wäre, wie Sie ihn nennen, so müßten alle Komödienschreiber seine Schüler sein, welches doch schwerlich wird können erwiesen werden. Ihre Meinung wird vielleicht nicht so allgemein sein, als dieser Ausdruck es zu behaupten scheint. Hat gleich Terenz und Molière ihn zuweilen nachgeahmt, wie viel hat Jener nicht auch von Andern, absonderlich den Griechen, genommen und gelernt?

„Da ich in dem ersten Stücke Ihrer „Beiträge" las, daß Sie der Meinung wären, daß „Die Gefangnen" des Plautus gewiß das vortrefflichste Stück wären, welches jemals auf das Theater gekommen, und ich dieses nochmals in dem zweiten Stücke wiederholt sahe, ich aber bei Durchlesung des Originals und der Uebersetzung des Herrn Coste verschiednes Unwahrscheinliches und Ungereimtes darinne wahrgenommen hatte: so schien es mir, als wäre ich anitzo aufgefordert, meine Meinung, daß dieses Stück kein Meisterstück sei, zu beweisen oder zu ändern. Hieraus nun sind diese Gedanken entstanden. Ich erwähle Sie selbst zu meinem Richter. Mit Vergnügen will ich meinem Irrthume absagen, wenn Sie zeigen werden, daß das, so ich an diesem Stücke tadele, nicht tadelnswürdig sei, und daß das Stück selbst dennoch wirklich schön und regelmäßig bleibe und folglich für ein vollkommnes Muster eines dramatischen Gedichts müsse angesehen werden.

„Hätten Sie nur gesagt, daß „Die Gefangnen" das schönste Lustspiel unter allen Lustspielen des Plautus wären, und daß dieses die Ursache wäre, warum Sie eben dieses zu übersetzen Sich die Mühe gegeben, so hätte man Ihnen nichts anhaben können. Denn warum Sie sonst dieses Stück gewählt, weiß ich nicht. Es scheint Ihrem Vorhaben zuwider zu sein, nach welchem Sie versprochen, zu Ihren Uebersetzungen allezeit ein solches Stück zu wählen, welches von neuern Poeten

will auch nicht glauben, daß mir mein Gegner im Ernste zutrauet, als hätte ich selbst die Griechen für Schüler dieses Dichters gehalten. Es wird ihm aber mehr als zu wohl bekannt sein, daß uns von diesen kein einziger in ganzen Stücken übrig geblieben ist als Aristophanes. Und auch Dieser ist einen ganz andern Weg in den Schauspielen gegangen, als wir heut zu Tage zu gehen pflegen; so daß wir ihn uns nur in sehr wenig Sachen zum Muster vorstellen können. Wer ist aber nach ihm der älteste Komödienschreiber? Unter denen, die uns übrig geblieben sind, gewiß kein Anderer als Plautus. Alle aber, die nach ihm gekommen, haben sich eine Ehre daraus gemacht, zu bekennen, daß sie in ihren vornehmsten Stücken den Plautus zu ihrem Vorgänger erwählt. Doch muß ich erinnern, daß ich unter diesen Allen nur Diejenigen verstehe, die es werth sind, Schüler des Plautus genennt zu werden.

nachgeahmet worden, oder von dessen Inhalte wenigstens ein ähnliches neues Stück zu finden sei. Wer hat denn „Die Gefangnen" des Plautus nachgeahmt? Ich weiß Keinen. Doch es kann sein, daß vielleicht meine Unwissenheit daran Schuld ist, und darum würden Sie mir und Andern einen großen Gefallen erzeiget haben, wenn Sie uns solches gesagt hätten; denn so hätten wir es hernach auch gewußt. g)

„Des Turnebus Urtheil, so Sie anführen, gilt hier nicht viel. Denn obschon dieser Mann seine großen Verdienste wegen seiner erstaunlichen Gelehrsamkeit hat, so weiß man doch, wie heftig die Gelehrten des 16. Jahrhunderts die alten Schriftsteller vertheidigten, und dieses mit weit größrer Gelehrsamkeit als Scharfsinnigkeit. Absonderlich aber weiß man, daß sie in Sachen des Witzes nur schlechte Ritter waren.

„Weil Sie also Ihren Lesern die Freiheit gelassen haben, selbst zu urtheilen, so bediene ich mich derselben, doch unterwerfe ich mich gänzlich Ihrer Beurtheilung. Dieser freundschaftliche Streit wird vielleicht einem Dritten nützlich sein. Der Streit ist bekannt, den der Abt Hedelin mit dem Menage wegen eines Lustspiels des Terentius gehabt hat. Wie viel schöne Anmerkungen haben sie nicht dabei gemacht, die ihren Nachfolgern alle genutzt und uns Vieles gelehrt haben, wofür wir ihnen Dank sagen müssen. Sie würden aber unserer Verehrung noch mehr würdig sein, wenn sie sich nicht durch etliche niederträchtige Ausdrückungen in ihrer lächerlichen Hitze um einen Theil der Hochachtung, die man ihren Verdiensten schuldig ist, gebracht hätten.

„Anfangs werde ich nur mehrentheils mit dem Herrn Coste allein zu thun haben und das Gegentheil dessen erweisen, was er in seiner Vorrede behauptet. Dieses geht Ihnen auch an, insofern Sie dieses Stück für vollkommen halten; und wenn es mir gelingt, zu erweisen, daß es nicht so regelmäßig ist, als Herr Coste behauptet, daß es im Gegentheil Unmöglichkeiten enthält, und daß es hin und wieder ohne Ueberlegung gemacht, so habe ich zulänglich das Gegentheil Ihres Satzes erwiesen, daß

g) Ich habe geglaubt, es stehe mir frei, von den Regeln, die ich mir selbst gemacht, gleich das erste Mal abzugehen, zumal da ich so wichtige Ursache vor mir sahe. Es ist wahr, ich weiß selbst keine Nachahmung dieses Stücks; allein eben deswegen, weil es von einer so besondern Einrichtung ist, daß ich glaube, es zeige uns eine ganz neue Art von Lustspielen, an die sich die neuern Dichter auf keine Weise gewagt, eben deswegen, sage ich, habe ich mir geschmeichelt, der Leser würde mir es Dank wissen, daß ich mich nicht so gar genau an mein Wort gehalten hätte.

es das schönste Stück sei, so jemals auf das Theater gekommen.

„Dieses setze ich aber nach den Regeln der dramatischen Dichtkunst voraus, daß ein vollkommnes Gedicht dieser Art nicht nur voll sinnreicher Gedanken, artiger Einfälle, angenehmer Scherze, künstlicher Verwickelung und natürlicher Auflösung des Knotens der Haupthandlung sein müsse, sondern daß es absonderlich müsse wahrscheinlich sein und der Zuschauer nicht alle Augenblicke durch die großen Sprünge des Dichters merke, daß man ihm eine ohnmögliche Fabel vorplaudert.

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable;
L'esprit n'est point emû de ce qu'il ne croit pas,

sagt Boileau in seiner „Dichtkunst". — Ich habe also itzt zu erweisen, was ich in den „Gefangnen" des Plautus für unanständig und unwahrscheinlich halte, was ich wider die Einheit der Handlung und wider die Dauer derselben zu sagen habe.

„Vorher aber muß ich noch erinnern, daß in dieser Komödie, so wie wir sie anitzo lesen, viel unrichtige Abtheilungen der Aufzüge und Auftritte befindlich, welche das Ungereimte darinne vermehren. Allein dieses lege ich dem Plautus nicht zur Last, sondern seinen Scholiasten und Abschreibern. Die Ursache davon hat mir Menage in seinem Discours sur Térence, p. 216, gelehrt: Nous voyons dans Térence des scènes et des actes mal divisés. La cause de cette confusion est — que les anciens Poëtes grecs et latins n'ont laissé aucune marque de ces distinctions, non pas même Sénèque le dernier des Poëtes dramatiques anciens. Dergleichen unrichtige Abtheilung befindet sich im 2. Aufzuge, welcher in drei Auftritte abgetheilet ist, da er doch nur zwei haben sollte. Diesen Irrthum haben Sie bereits in Ihrer Uebersetzung angemerkt, darum halte ich mich nicht dabei auf und würde ihn ganz mit Stillschweigen übergangen haben, wenn ich nicht dabei anmerken wollen, daß Plautus selbst viel Schuld an diesem Irrthume sei und vielleicht nicht besser würde abgetheilet haben. Es ist gewiß, daß in dem andern Auftritte Philokrates auf dem Theater ist, und daß, wenn man auch sagte, er habe so weit davon gestanden, daß er nicht hören können, was sie gesprochen, er sie doch hat sehen können. Mithin ist das Vin' vocem ad te? des Hegio und des Tyndar's Antwort Voca ungereimt. h) Hegio selbst ruft ihn auch nicht

h) Warum dieses ungereimt sein sollte, kann ich nicht einsehen. Hegio hatte den Philokrat vorher mit Fleiß beiseite geführt, damit er den Tyndar ins-

einmal, sondern inzwischen daß er acht Worte spricht, nähert er sich ihm und sagt: Vult te novus herus operam dare etc. Hier ist also keine Veränderung vorgegangen, also geht auch kein neuer Auftritt an. Selbst die Aufschriften dieser beiden Auftritte zeigen, daß in der einen eben die Personen sind, die in der andern waren; obschon dieses noch zu merken, daß außer diesen drei Personen noch andre Knechte müssen auf der Bühne gewesen sein, welche Hegio zu Anfange des zweiten Auftritts fragen können: Ubi sunt isti quos ante aedes jussi produci foras? Denn den Philokrat und Tyndar kann dieses nicht angehen; auch nicht einmal das vorhergehende si ex his quae volo exquisivero. Denn wenn Hegio den Philokrat und Tyndar damit gemeinet, wie ungereimt wäre es, daß er gleich darauf fragte, wo sie wären? Daß aber hier keine Knechte antworten, sondern Philokrat sogleich herzutritt und den andern Knechten mit der Antwort zuvorkömmt, ist ein Kunststück des Dichters, davon die Absicht einem Jeden in die Augen fällt. i)

besondere vornehmen konnte. Wahrscheinlicher Weise mußte er ihn so weit weggeführt haben, daß er auch dem Tyndar keinen Wink oder ein ander Zeichen geben können. Denn dieses zu verhindern, war eben die Ursache, warum er ihn wegführte. Da er sich nun hernach genugsam mit dem Tyndar besprochen hatte und sie über die Art, wie er und sein Sohn frei könne gemacht werden, einig geworden waren: was war natürlicher, als daß Hegio sagte: Soll ich ihn also herrufen, damit Du ihm sagen kannst, wie er sich in Elis zu verhalten hat? Ruf ihn, antwortet Tyndarus. Was ist aber dem Plautus daraus für ein Verbrechen zu machen, daß nunmehr Hegio den Philokrat nicht ruft, sondern gar herholt?

i) Auch hier scheinet mir mein Gegner Schwierigkeiten zu finden, wo keine sind. Er hätte nur den vorhergehenden Auftritt mit sollen zu Hülfe nehmen, so würde ihm Alles nothwendig sehr deutlich vorgekommen sein. In dem ersten Auftritte des zweiten Aufzuges werden die beiden Gefangnen von ihrem Wächter herausgeführt. Sie bitten sich die Erlaubniß aus, daß sie ein paar Worte im Vertrauen mit einander reden dürfen. Sie erhalten sie, gehen also etwas beiseite und werden über ihre ausgedachte List einig. Unterdessen kömmt Hegio, so daß er die ersten Worte: Jam ego revertar intus, si ex his quae volo exquisivero, noch in seinem Hause, oder doch gleich vor der Thüre, das Gesicht gegen sein Haus gekehret, sagt. Als er sich aber völlig umwendet und die beiden Gefangnen, die er hatte herausführen lassen, nicht gleich gewahr ward, weil sie, wie aus dem ersten Auftritte erhellt, etwas beiseite gegangen waren, so mußte er freilich wohl fragen, wo sie wären. Das ex his kann also ganz wohl auf den Philokrat und Tyndarus gehen. Freilich wenn es hieße: ex his, *quos hic stare video*, alsdann würde die darauf folgende Frage ungereimt sein. Allein Plautus will sagen: ex his, *quos ante aedes jussi produci foras*. Uebrigens will ich gar nicht leugnen, daß noch außer dem Hegio, Philokrat und Tyndar noch Knechte auf dem Theater müssen gewesen sein. In dem vorhergehenden Auftritte führt ja Plautus die lorarios redend ein; daß sie aber im Anfange des andern Auftritts sollten abgegangen sein, davon findet sich keine Spur, wohl aber von dem Gegentheile. Denn zu wem hätte Hegio zu Ende dieses Auftritts sonst sagen können: Solvite istum nunc jam etc.

„Ebenso ist auch der dritte Aufzug in fünf Auftritte abgetheilt, da es nur viere sein müssen. Denn die beiden letzten Auftritte machen nicht mehr als einen aus. Hegio ruft am Ende des vierten Auftritts seine Knechte; sie kommen, und er befiehlt ihnen, den Tyndar zu fesseln. So ist zwar Alles natürlich, und es geht allerdings ein neuer Auftritt an, da die Knechte auf den Schauplatz kommen; und so haben Sie in Ihrer Uebersetzung durch eine geschickte Ordnung dieser Schwierigkeit abgeholfen. Allein in dem Originale sieht es ganz anders aus. Da ist Alles in Unordnung. Hegio steht in dem vierten Auftritte vor der Thüre und ruft seine Knechte. Diese sind entweder im Hause, oder sie sind mit ihrem Herrn vor der Thüre. Man mag wählen, welches man will, so findet man Schwierigkeiten. Heg., v. 124:

Hic quidem me nunquam irridebit. Colaphe, Cordalio, Corax,
Ite istinc atque efferte lora!

Die Knechte antworten: Num lignatum mittimur? Und damit soll sich der vierte Auftritt endigen. Hegio aber fährt fort in der fünften Scene zu seinen Knechten zu reden:

Injicite huic manicas etc.

Das ite istinc zeiget an, daß die Knechte schon vor der Thüre sind und Hegio zu ihnen sagt: „Geht hin und holet die Stricke!“ Es müßte aber alsdenn wohl afferte lora heißen, wenn ich das *efferte lora* nicht durch bringet heraus übersetzen kann. Hegio hat das Wort kaum ausgeredt, so sind die Stricke schon da, und er befiehlt, den Tyndar zu fesseln. Ich gestehe gern, daß mir dieses unbegreiflich bleibt. Denn daß ite istinc kommet heraus heißen könne, kann ich mir nicht überreden.k)

„Der vierte Aufzug besteht aus vier Scenen und sollte nur dreie haben; denn die vierte muß die erste des letzten Aufzuges

k) Ich glaube diesen Ort nicht sowohl verbessert als nur richtig übersetzt zu haben. Freilich heißt ite istinc nicht eigentlich: kommet heraus, sondern es heißt: kommet von dort hieher, und nicht: gehet von hier dorthin, wie es heißen müßte, wenn es Herr Coste durch allez richtig sollte übersetzt haben. Eine einzige Stelle, die ich aus dem 57. Briefe des ersten Buchs der Briefe Ciceronis anführen will, wird zeigen, daß istinc allerdings die Bedeutung hat, die ich ihm beilege: quanquam, spricht er, qui *istinc veniunt*, partim te superbum esse dicunt, quod nihil respondeas etc. Man darf sich also nur vorstellen, Hegio habe seine Knechte unter der Hausthüre stehen sehen, und alsdann ist das ite istinc atque efferte lora sehr deutlich. Daß aber die Knechte schon sollten auf dem Theater gewesen sein, ist gar nicht wahrscheinlich. Wenn sie da gewesen wären, so hätten sie ja nothwendig hören müssen, was vorgegangen, und hätten gewußt, wozu sie die Stricke herausbringen sollten, so daß alsdann ihre Frage: Num lignatum mittimur? sehr abgeschmackt gewesen wäre.

sein. Ich wundre mich, daß Ihnen dieser große Irrthum nicht bei dem Uebersetzen in die Augen gefallen ist. Nachdem Hegio den Ergasilus in dem zweiten Auftritte zu seinem Haushofmeister gemacht und dieser in dem dritten Auftritte den schönen Vorsatz faßt, die größte Niederlage unter dem Vorrathe anzurichten, so geht er ab, alle diese große Dinge zu bewerkstelligen. Hier nun sollte sich der Aufzug enden, damit Ergasilus in der Zeit, die der Raum zwischen dem vierten und fünften Aufzuge dem Dichter giebt, wirklich Alles ausrichten und alsdann der Knecht, in dem ersten Auftritte des fünften Aufzuges, die Erzählung davon machen könne. So aber ist Ergasilus noch nicht einmal von dem Theater herunter, so kömmt der Knecht schon gelaufen und erzählt, was Jener für Unheil im Hause angerichtet, und wie er alle Vorrathskammern durchwühlet habe. Wann, fragt hier jeder Zuschauer, hat er denn Alles das gethan? Man läßt ihm ja keine Zeit darzu. Ich sehe ihn ja erst vor meinen Augen weggehen. Und siehe, der Zuschauer spüret handgreiflich, daß ihn der Dichter betriegt! [1])

„Dieses sei von der unrichtigen Abtheilung der Aufzüge und Auftritte genug. Ich komme auf das, was ich wider die Einheit der Handlung in den „Gefangnen" zu sagen habe. Die Handlung ist allerdings einfach, so wie sie Herr Coste in seiner Vorrede zergliedert. Allein in seinem Entwurfe sagt er nichts von der Person des Tyndar's, daß er ein Sohn des Hegio sei, noch daß er seinem Vater vor vielen Jahren entführet worden und nunmehr, ohne es zu wissen, in seines Vaters Hause sich befinde. Man wird mir sagen, dieses sei nur eine Episode, die nicht zur Haupthandlung gehöre. Allein die Episoden sollen ja nach den Regeln der Dichtkunst so genau mit der Haupthandlung verbunden sein, daß diese ohne jene unvollkommen sein würde; ohne welche Bedingung die Episoden als besondere Handlungen können angesehen werden, so wie in der That auch in diesem Lustspiele die Handlung durch die Episode verdoppelt wird. Denn würde die Handlung dieses Gedichts nicht ebenso vollkommen gewesen sein,

1) In diesem Stücke hat mein Gegner vollkommen Recht; ich bitte ihn nur, daß er die Schuld nicht auf den Plautus, sondern auf seine Abschreiber und itzo auf mich als seinen Uebersetzer legen wolle. Was mich aber abgehalten hat, diese falsche Abtheilung anzumerken, ist, daß wenn man die letzte Scene des vierten Aufzugs zu der ersten des fünften macht, sie gar keine Verbindung mit den übrigen bekömmt. Der Knecht läuft auf der einen Seite fort, seinen Herrn zu suchen, und auf der andern Seite kömmt er, ohne daß er ihn gewahr wird. Diese kleine Unwahrscheinlichkeit war also Schuld, daß mir eine weit größre entwischte.

wenn auch diese Episode nicht darzugekommen, wenn auch in der Person des Tyndar's Hegion's Sohn nicht verborgen wäre? Was trägt denn dieser Umstand zu dem Knoten oder zur Auflösung desselben bei? Er würde ganz fremde in dieser Handlung sein, wenn nicht der Dichter die Zuschauer durch den Vorredner hätte warnen lassen, daß einer von diesen Gefangnen des alten Hegio Sohn sei, ohne daß es Einer von ihnen Beiden wisse. Hierdurch hat freilich der Dichter mit großer Kunst die Auflösung des Knotens zubereiten wollen und die Zuschauer desto aufmerksamer auf Alles gemacht, was dem Tyndar widerfährt. Allein es ist die Frage, ob der Prolog der alten Komödien kann als ein nothwendiges Theil derselben angesehen werden, und ob es nicht der Vernunft gemäßer ist, solchen für etwas ganz Fremdes und nicht damit Verbundenes anzusehen.

„Ich kann mich hierüber diesmal nicht weitläuftig erklären. Hierinne bin ich aber Ihrer Meinung, daß dieser Prolog sehr angenehm sei. Die alten Dichter hatten einen großen Vortheil bei dieser Erfindung, die Zuschauer von dem Inhalte ihres Stücks zu unterrichten; allein daß man hernach diese Weise abgeschafft hat, ist gewiß aus keiner andern Ursache geschehen, als weil sie etwas sehr Unnatürliches an sich haben.

„Mehr werde ich wider die Einheit der Handlung in diesem Stücke nicht sagen. Wenn ich nicht erwiesen, daß sie doppelt ist, so glaube ich doch wenigstens erwiesen zu haben, daß man an der Einheit derselben zu zweifeln Ursache hat.

„Was ich nun in diesem Stücke für unanständig halte, ist erstlich die Person des Schmarutzers. Der Charakter dieses Kerls ist vollkommen ausgedrückt, und man erkennt an diesem Bilde einen großen Maler. Allein daß uns diese Person heut zu Tage etwas fremde, unwahrscheinlich und übertrieben vorkömmt, davon haben Sie uns die Ursache gar artig in einer Anmerkung entdeckt. Nur dieses gefällt mir nicht, daß dieser Parasit in drei Aufzügen allemal der Erste auf dem Theater ist, und das noch darzu allemal alleine. Mir scheint, dies sei sehr gezwungen. Man sieht wohl, Plautus hat den Parasiten zu dem Endzwecke gebraucht, wozu die Neuern den Arlequin aufgeführet haben.

„Ferner ist es lächerlich, daß Ergasilus in dem ersten Auftritte sagt: Aetolia haec est. Ich stelle mir dabei sein ganzes Betragen vor. Vielleicht hat er eine Bewegung des Körpers darzu gemacht, welche sich zu diesem: denn ich bin hier in Aetolien, geschickt; und sogleich fallen mir die Meisterstücke

der ersten Maler bei, welche, wenn sie ein Gemälde fertig hatten, allen Irrungen vorzukommen, noch hinzuschrieben: „denn dies ist ein Pferd, und dies ist ein Ochse.“ Doch Plautus ist nicht der einzige dramatische Dichter der Alten, der diesen Fehler begangen hat. Es ist noch weit lächerlicher, wenn in dem „Oedip“ des Sophokles der Oedipus zu seinem Volke sagt: Ich bin Oedipus, der in aller Welt so berühmt ist, und der Priester des Jupiter's ihm antwortet: Ich, der ich Dich anrede, bin der Oberpriester des Jupiter's. Kann was ungereimter sein oder erdacht werden?

„Drittens sind in dieser Komödie gar sehr viele und lange sogenannte Aparte, welche so ungereimt sind, daß nichts darüber ist. Ich ließ es noch gelten, wenn dann und wann eine Person ein Wort sagt, das ihr, so zu sagen, aus dem Munde wider Willen entwischt und die Verfassung seiner Seelen bei unvermutheten Zufällen gleichsam zu verrathen scheint. Allein solche lange Reden, als hier im zweiten Auftritte des ersten Aufzuges, im zweiten Auftritte des zweiten Aufzuges, im zweiten Auftritte des vierten Aufzuges anzutreffen, haben auch nicht die geringste Spur des Natürlichen an sich. Die letzte von den angezeigten Stellen ist am Allerunnatürlichsten, wo Ergasilus die größten Possen macht und gar erstaunlich droht, wie unbarmherzig er mit dem ganzen menschlichen Geschlechte umgehen wolle, wenn ihn Jemand aufhalten würde, eilends zu des Hegio Haus zu gelangen. Und siehe, der Narr steht vor des Hauses Thüre!

„Absonderlich aber halte ich die anstößigen Stellen, die zweideutigen Redensarten und die schlechten, platten Scherze, die in diesem Stücke in Menge zu finden sind, für sehr unanständig. Gleich anfangs in dem Prolog haben wir dergleichen:

Hos quos videtis stare hic captivos duos,
Illi qui astant, hi stant ambo, non sedent etc.

C'est un jeu de Théâtre (sagt Coste) dont tout le succès dépend de l'habilité de l'acteur. Allein dieses thut mir noch keine Genüge. Ihre Anmerkung, in welcher Sie gestehen, daß dieser Einfall nicht der vortrefflichste sei, verdient mehr Beifall. Ob er aber geschickt sei, zum Lachen zu bewegen, weiß ich nicht. Dies merke ich noch an, daß also diese beiden Gefangnen, Philokrat und Tyndar, auf dem Theater gewesen sind und Tyndar nothwendig muß gehöret haben, daß er Hegion's Sohn sei. Gehört nun noch der Prolog zur Handlung? Und kann man einen Beweis daher nehmen, daß der Poet diese Episode von Anfange der Handlung schon mit Kunst vorbereitet habe?

„Einen ebenso schlechten Scherz findet man in dem ersten Auftritte des ersten Aufzugs, wo Ergasilus sagt:

Juventus nomen indidit scorto mihi,
Eo quia invocatus soleo esse in convivio etc.

Anstatt dieses elende Wortspiel zu übersetzen, sagt Coste in einer Anmerkung: Il m'a été impossible de traduire ces huit vers, parce qu'ils ne contiennent qu'un jeu de mots si dépendant de la langue latine qu'il seroit tout-à-fait absurde, traduit en françois. Cela même prouve sensiblement que la plaisanterie que Plaute a prétendu mettre dans ces huit vers, semble dire quelque chose, mais ne signifie rien dans le fond. Car ce qui est véritablement plaisant dans une langue, peut toujours être transporté dans une autre. — — Tout ce qu'on peut dire pour excuser Plaute, qui est assez sujet à donner dans ces sortes des plaisanteries qui ne roulent que sur des mots, c'est qu'il les met dans la bouche de gens qui trouvent ces plaisanteries merveilleuses et sont incapables d'en imaginer de plus fines et de plus raisonnables. — C'est pour ce qu'Ergasilus n'a pas plutôt lâché cette fade plaisanterie que Plaute lui fait dire:

Scio absurde dictum hoc derisores dicere etc.

Der Sinn Ihrer Anmerkung über diese Stelle trifft mehrentheils hiermit überein. Alle beide Anmerkungen geben nichts desto weniger zu, daß dieses ein schlechter Scherz sei. Ebenso ist es mit dem Scherze beschaffen, der in den Worten des Tyndar's im zweiten Aufz. 2 Auft. stecken soll, wo er den verstellten Philokrates mit einem Barbier vergleicht. Und noch viel ekler ist der Einfall der Knechte im 3. Aufz. 4. Auft. m): Num lignatum mittimur? Es ist wahr, durch die Art, wie Sie es übersetzt, haben Sie der Ungereimtheit dieses gezwungnen Mißverständnisses in etwas abgeholfen. Allein im Lateinischen ist es als eine Frage an ihren Herrn eingerichtet und ganz unerträglich.

„Die zweite Scene im vierten Aufzuge ist voll dergleichen zweideutiger Scherze. Im 86. V. sagt Ergasilus:

Mihi quidem esurio non tibi —

Cette réplique (sagt Coste) est très-insipide et fondée sur une supposition tout-a-fait extravagante. Darauf sagt Hegio im 87. V.:

Tuo arbitratu facile patior.

m) Aus meiner Anmerkung k werden Sie genugsam sehen, daß dieser Tadel ganz ungegründet ist.

In diesen Worten, spricht der französische Uebersetzer, liegt eine schändliche Anspielung. Daß dieses wahr sei und Hegio es wohl verstanden habe, was Jener sagen wolle, kann man aus dem Folgenden schließen, da er böse wird und sagt:

Jupiter te Dîque perdant —

Sie haben dieses, die Ehre Ihres Helden zu retten, in Ihrer Uebersetzung billig ausgelassen. [n])

„In dem zweiten Auftritte des vierten Aufzuges sagt Ergasilus von dem Stalagmus:

Boius est, Boiam terit.

Cet équivoque (sagt Coste) porte sur une idée obscure et la plaisanterie est en elle même obscure et insipide. Und Sie haben es in Ihrer Uebersetzung eben darum auslassen müssen, weil es zu übersetzen unmöglich war. Ein Beweis eines falschen Scherzes.

„In dem zweiten Auftritte des fünften Aufzuges sagt Hegio vom Stalagmus:

Bene morigerus fuit puer, nunc non decet.

Wenn man nun das ut vis fiat, so vorhergehet, dazunimmt, so scheint es, als wenn Coste Recht hätte zu sagen: Voilà une de ces passages dont j'ai dit que la pudeur n'y étoit pas assez ménagée. Sie haben dieses aber in Ihrer Uebersetzung so bescheiden ausgedrückt, daß aller Argwohn einer Unflätherei wegfällt und ich fast dadurch bewogen werde zu glauben, daß Coste sich geirret und Plautus hier keinen niederträchtigen Gedanken im Sinne gehabt habe.

„Was ich nun endlich für unwahrscheinlich in diesem Gedichte halte, und was ich absonderlich wider die Dauer desselben einzuwenden habe, gründet sich auf Folgendes. Der Schauplatz ist in Aetolien, einer Provinz in Griechenland, und zwar in einer Stadt dieser Provinz, Namens Kalydon. Gleichwohl nennt Plautus in diesem Stücke mehr als an drei Orten verschiedne bekannte Plätze der Stadt Rom, als wenn die Scene in Rom selbst wäre. Der Dichter, als er sein Gedicht schrieb, war freilich in Rom; allein die Unbedachtsamkeit, seinen Aufenthalt mit dem

n) Glauben Sie nicht, daß ich diese Stelle deswegen weggelassen, weil ich geglaubt, daß sie keusche Ohren beleidigen können! Nichts weniger als dieses; sondern ich habe sie in der Ausgabe, die ich meistentheils bei meiner Arbeit gebraucht, nämlich in der Plautinischen von 1609 in 16., gar nicht gefunden. Auch in der Taubmannischen Ausgabe hatte ich sie nicht gelesen. Ich will aber an dem gehörigen Orte zeigen, daß sie ganz unschuldig ist.

Orte des Spiels zu verwechseln, ist nicht im Geringsten zu entschuldigen. Im ersten Auftritte des ersten Aufzuges sagt Ergasilus, wenn es noch lange so ginge, würde er vor die Porta trigemina gehen und sein Brod daselbst betteln müssen. In der ersten Scene des dritten Aufzugs sagt Ebenderselbe, daß sich Alle schienen beredt zu haben, als wie die olearii in Velabro, einem öffentlichen Marktplatze zu Rom. Beide Stellen haben Sie in Ihrer Uebersetzung und vor Ihnen schon Herr Coste angemerkt, und Beide gestehen Sie, daß es wunderlich sei, in einem Spiele, wo der Schauplatz in Griechenland ist, Römische Plätze zu nennen, und Beide haben nichts zu des Dichters Rechtfertigung beibringen können. Daß die Römischen Zuschauer zu seiner Zeit dergleichen Verwirrungen vertragen können, heißt nichts zu seinem Ruhme sagen. Wenn Plautus nur solche Richter gehabt, so ist es ihm sehr leicht gewesen, sich ihren Beifall zu erwerben. Muß aber unser Geschmack nicht besser sein?

„Wenn man auch zu des Plautus Vertheidigung sagen wollte, er habe mit Willen diese Benennungen erwählt, um seinen Zuschauern durch ihnen bekannte Dinge seine Meinung leicht und begreiflich zu machen, so würde auch dieses können widerlegt werden. Denn daß Plautus in diesen Fehler blos aus Unbedachtsamkeit oder Nachlässigkeit verfallen ist, beweise ich aus dem zweiten Auftritte des vierten Aufzuges, wie Hegio sagt:

Edictiones *aedilitias* hic habet quidem,
Mirumque adeo est, ni hunc fecere sibi Aetoli *agoranomum*.

Was die Aediles bei den Römern waren, das waren die Agoranomi bei den Griechen, und wenn Plautus sich hätte wollen nach den Römern richten, so hätte er die Aediles nur alleine nennen dürfen.

„Was aber am Allerunglaublichsten und am Allerunwahrscheinlichsten in diesem Gedichte ist, ist des Philokrates schleunige Hin- und Herreise aus Aetolien nach Elis und von da wieder zurück, in einer Zeit von weniger als drei Stunden. Hier sage ich mit Ihnen, die Zuschauer des Plautus müssen nicht sehr ekel gewesen sein, wenn er ihnen dergleichen Dinge hat dürfen vormachen, ohne daß sie ihn darüber getadelt. Wie kann Coste nunmehr behaupten, daß dieses Stück vollkommen regelmäßig sei, und daß seine Dauer nicht länger als 7 bis 8 Stunden währe? Ich werde meine Meinung beweisen. Die Handlung fängt des Morgens an. Plautus hat es selbst deutlich angezeigt, wenn er den Hegio sagen läßt:

Ego ibo ad fratrem ad alios captivos meos,
Visum ne nocte hac quippiam turbaverint.

Gesetzt also, die Handlung gehe des Morgens an um	7 Uhr.
Zu dem ersten Aufzuge ist eine Stunde genug,	8
Zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge wollen wir dem Dichter eine Stunde zu Gute kommen lassen,	9
Zu dem zweiten Aufzuge ist gleichfalls nicht mehr als eine Stunde nöthig, und also	10
Zwischen dem zweiten und dritten Aufzuge müssen wir dem Plautus zwei Stunden verstatten, weil Hegio viel zu verrichten hat. Er geht nämlich mit dem verstellten Philokrates zum Quästor und fordert einen Paß. Man hält ihn aller Orten, ehe er dahin kömmt, mit Glückwünschen auf; endlich bekömmt er den Paß, und Philokrates reiset ab,	11
Nachdem Dieser fort ist, geht Hegio zu seinem Bruder, erkundiget sich daselbst bei den Gefangnen, ob Keiner von ihnen den Philokrates kenne. Es giebt sich Aristophontes an, und Hegio nimmt ihn mit sich in sein Haus,	12
Der dritte Aufzug dauert eine Stunde,	1
Zwischen dem dritten und vierten Aufzuge wollen wir zwei Stunden rechnen, davon wir eine dem Dichter noch wollen lassen zu Statten kommen, als sei sie verflossen, ehe Philokrates wieder angekommen ist,	2
Die andre Stunde, wollen wir annehmen, habe Ergasilus gebraucht, von dem Hafen nach Hegion's Hause zu kommen,	3

Und hier sind die 8 Stunden des Herrn Coste schon verflossen, ohngeachtet wenigstens noch zwei Stunden bis zu Endigung des Stücks nöthig sind.

„Wenn nun ein dramatisches Gedicht nach den Regeln der Dichtkunst, und zwar derer, welche der Währung desselben die längste Zeit verstatten, nicht über 24 Stunden dauern soll; wenn es vielmehr nur 6, 8, höchstens 12 Stunden zu seinem ganzen Verlauf haben soll, und wenn der Poet, der es höher treibt, wider die Wahrscheinlichkeit handelt: wie wird hier Plautus zurechte kommen? Alles, was man also wohl in diesen Umständen von uns fordern kann, ist, daß wir ihm die 24 Stunden lassen zu Statten kommen und sehen, ob wir ihn können durchbringen.

„Dieses genau zu bestimmen, müßte man wissen, was Aetolien und Elis für böhmische Dörfer gewesen. Eine kleine o) Anmerkung hierüber in Ihrer Uebersetzung würde vielleicht nicht unangenehm gewesen sein. Sind es griechische Provinzen oder Städte, und wie weit waren sie von einander entfernt? Alles, was ich hiervon weiß, bestehet in Folgendem. Menage in seiner Abhandlung S. 14. sagt, Polybius erzähle, die Aetolier und Elienser hätten Krieg mit einander geführet und wären mächtige Völker gewesen. Vielleicht hat Plautus von diesem Kriege die Gelegenheit zu seiner Komödie genommen. Völker, die zusammen Krieg führen, wenn es auch nur kleine Staaten sind, deren Macht nicht weiter als durch die Gegend ihres Hauptsitzes geht, müssen doch wohl so gar nahe nicht beisammen liegen. Sollte es wohl nicht das Mindeste sein, wenn man sagte, sie hätten auch nur zehn Meilen von einander gelegen? So hat also Philokrates zu seiner Hin- und Herreise 20 Meilen gehabt. Sobald er in Elis angekommen, hat er seinen Vater besucht, er hat ihm seine Geschichte erzählt, er ist zu dem Arzt Menarchus gegangen, er hat um die Freilassung des Philopolemus angehalten, er hat ihn los bekommen, er hat sich auf die Rückreise gemacht, ist in Aetolien wieder angelangt, und das Alles in drei Stunden.

„Pausanias soll uns hierinne mehr Licht geben. Ich bediene mich der französischen Uebersetzung des Abts Gedoyn, der Amsterdamer Ausgabe von 1730. Daselbst sehe ich in der Karte von Griechenland, die vor dem ersten Theile befindlich ist, daß Aetolien eine große Provinz gewesen und Elis gleichfalls keine kleine Provinz, die einen Theil des Peloponnesus ausgemacht; daß man, aus Aetolien nach Elis zu kommen, durch den korinthischen Meerbusen schiffen müssen, und daß Alles das ziemlich weit von einander lieget. Auf einer andern Karte, die in dem dritten Theile befindlich, sehe ich, daß Elis die Hauptstadt der Provinz dieses Namens gewesen ist. Ich finde auch in der Provinz Aetolien den Ort, wo Plautus den Schauplatz hinverlegt, Namens Kalydon, und der Maßstab zeigt mir, daß Elis und Kalydon 400 griechische Stadia von einander entfernt gewesen. Vierhundert griechische Stadia machen 50 römische Meilen oder 12 deutsche Meilen, die Meile zu 4000 Schritt gerechnet.

„Ich glaube also meine Meinung bewiesen zu haben, daß

o) Aus der Art, wie ich den Plautus hierinne vertheidigen werde, wird man bald sehen, daß so eine Anmerkung ganz wider meinen Zweck gewesen wäre.

diese Oerter nicht nahe bei einander gelegen und man also den Plautus hierdurch nicht retten kann. Doch dieses sind nur kleine Fehler, welche man dem Dichter ebensowohl vergeben kann, als man es dem Euripides vergiebt, daß er gedichtet, Theseus sei von Athen nach Theben mit einer großen Armee gegangen, habe daselbst eine Schlacht geliefert und hundert andre Dinge verrichtet, sei siegend wieder nach Athen auf das Theater gekommen, und das Alles in 6 Stunden. (S. Menage, S. 13—22, 53—55.) Dieserwegen hat auch wohl Aristoteles von dem Euripides gesagt, daß er die Einrichtung und die Regeln des Theaters nicht verstanden. Kann man also von dem Plautus nicht ein Gleiches sagen?

„Wenn also bis zu Philokrates' Abreise nach meiner Rechnung die Handlung vier Stunden dauert, und von der Zeit seiner Wiederkunft bis zu Ende noch drei Stunden gehören, so bleiben von 24 Stunden noch 17 Stunden zu des Philokrates Hin- und Herreise. Aber auch in diesen 17 Stunden kann die Reise unmöglich verrichtet werden, wenn man auch zugeben wollte, Philokrates habe bei seiner Ankunft in Elis seinen Vater und den Menarchum und alle Andre gleichsam wartend auf ihn angetroffen, daß er, ohne sich aufzuhalten, gleich mit brennendem Kopfe wieder fortrennen können. Doch vielleicht widerspricht wohl gar Plautus selbst dieser Meinung. Sein Gedicht soll sich gegen das Abendessen enden, und der vierte Aufzug endet sich auch wirklich mit den Anstalten darzu. Nun fragt sich's, um welche Zeit aßen die Griechen zu Abend? Hedelin behauptet, daß sie sehr späte in der Nacht gegessen. Menage hingegen erweiset genugsam, daß es mit Untergang der Sonne geschehen, und also fast zu eben der Zeit, wie wir es zu thun gewohnt sind; wir wollen annehmen, um acht Uhr. Da nun Herr Coste selbst sagt, daß sich das Stück einige Zeit vor dem Abendessen, etwa um 6 oder 7 Uhr, schließe, so rechne man mir nach, ob ich ihm nicht ebenso viel Dauer zugestanden; nur muß man an des Philokrates Reise nicht gedenken. Diese bleibt eine Hexerei, es müßte denn sein, daß er wie die Medea in der Tragödie durch die Luft geflogen. Freilich ein viel kürzrer Weg!

„Daß aber Plautus selbst gar wohl gewußt, daß Philokrates zu seiner Reise mehr als 3 Stunden Zeit haben müsse, beweise ich mit einer zweiten Unwahrscheinlichkeit, die in dem Tyndar sich antrifft. Nachdem Philokrates weg ist, wird des Tyndar's List im 4. Auftritte des dritten Aufzuges, und also ohngefähr

um 12 Uhr Vormittags entdeckt. Hegio verdammt ihn, in den Steinbrüchen zu arbeiten; er befiehlt seinen Knechten, mit ihm zum Schmiede zu gehen, der ihm die Schellen anlegen solle, ihn hernach zur Stadt heraus zu führen und ihn seinem Freigelassnen zu übergeben. Sie können also mit ihm ohngefähr um 1 Uhr fortgehen. In dem vierten Auftritte des fünften Aufzugs kömmt Tyndar schon wieder hervor und macht eine umständliche schreckliche Erzählung von allen den Plagen, die er in den Steingruben habe ausstehen müssen. Die Zeit, da er dieses erzählt, ist die fünfte Stunde Nachmittags; mithin, wenn man annimmt, daß doch wohl wenigstens eine Stunde vergangen, bis er zu den Steinbrüchen gekommen, und abermals eine Stunde verflossen, ehe er von da zurück in des Hegio Haus hat gelangen können, so bleiben nicht mehr als zwei Stunden übrig, die Tyndar in den Bergwerken zugebracht. Was kann er wohl in so kurzer Zeit für groß Ungemach ausgestanden haben, daß er davon eine so schöne Beschreibung machen könnte? Hat nicht Plautus wenigstens einige Tage zur Währung seines Gedichts haben wollen?

„Was mir sonst noch unwahrscheinlich in diesem Stücke vorkömmt, ist die Person des Stalagmus. Dieser Kerl kömmt am Ende der Handlung ganz unvermuthet auf das Theater, als wenn er vom Himmel gefallen wäre; denn nichts scheint seine Gegenwart daselbst zu erfordern. Der Knoten der Haupthandlung ist aufgelöset. Er kömmt indeß mit den drei Personen der ersten Scene des fünften Aufzugs zugleich auf die Bühne, welches die sinnreichen Worte des Hegio am Ende des Auftritts anzeigen:

Vos ite intro — Interibi ego ex hac statua erogitare volo etc.,

wodurch der Dichter zugleich die Unbeweglichkeit dieses Knechts hat rechtfertigen wollen. Nun fragt der Zuschauer, wie kömmt der hierher, und was will er? Wer es sei, sagt Hegio gleich selbst, nämlich Der, welcher seinen jüngsten Sohn entführt habe. Man wird sagen, Plautus brauche diese Person zur Entdeckung, daß in der Person des Tyndar's dieser entführte Sohn verborgen sei; allein von dieser Episode habe ich schon oben meine Meinung gesagt, und der Einwurf, den ich hier mache, gereicht nur um so viel mehr zum Beweise, daß sie der Dichter, so schön und künstlich sie auch ausgedacht ist, entweder hätte weglassen oder besser einrichten sollen. Wo Stalagmus herkömmt, hat zwar der Zuschauer im dritten Auftritte des vierten Aufzugs von dem Ergasilus gehört, daß ihn nämlich Philokrat mitgebracht; allein mit Alledem kann ich in diesem Stücke keine Spur des Wahrscheinlichen,

ja nicht einmal einen Zusammenhang finden. Denn warum kömmt Stalagmus wieder in ein Haus, wo er ja wohl wußte, daß er nichts als die Strafe seiner Bosheit zu holen habe? Sagt man, Philokrat habe ihn wider seinen Willen mit zurückgebracht, wie es seine Worte in dem letzten Auftritte anzuzeigen scheinen:

Nam hunc ex Alide huc reduximus,

so frage ich aufs Neue, was bewog den Philokrat darzu? Er wußte ja nicht, daß Tyndar Hegion's Sohn sei, noch daß Stalagmus dem Hegio entlaufen, noch daß er ihm einen Sohn entführt, noch daß er denselben seinem Vater verkauft. Er kannte ja den Stalagmus nicht einmal, wie er selbst im 3ten Auftritte des 5ten Aufzuges sagt:

Cur ego te non novi?

Hegio wußte ja selbst nicht einmal, daß sein Sohn noch am Leben, noch viel weniger, daß er schon in seinem Hause sei; denn so, meine ich, muß man die Worte des Hegio übersetzen:

Vivitne is homo?

nämlich is quem vendidisti patri Philocratis; so wie Sie es auch gar wohl übersetzt, da des Herrn Coste Uebersetzung ganz falsch ist. Und wo hat denn Philokrat den Stalagmus aufgetrieben? Denn daß er in des Theodoromedes Hause geblieben, kann nicht erwiesen werden. Das Gegentheil aber sieht man aus der Antwort des Knechts:

Accepi argentum, nil curavi caeterum.

Alles das sind für mich unauflösliche Schwierigkeiten und unbegreifliche Dinge.

„Endlich muß ich noch des einfältigen Gedanken des Plautus gedenken, da er, nachdem Tyndar gehört, daß er Hegion's Sohn sei, Jenen sagen läßt:

Nunc demum in memoriam redeo, cum mecum cogito,
. . . . audisse me
Quasi per nebulam, Hegionem patrem meum vocarier.

Welche Lügen! Tyndar hat hier was Scharfsinniges sagen sollen und sagt eine große Thorheit. Er war vier Jahre alt, als er aus seines Vaters Hause kam; seit der Zeit hatte er 20 Jahr in einem fremden Lande zugebracht, wo keine Seele den Hegio kannte. Wenn hat er es denn also gehört, daß sein Vater so heiße? Als er noch zu Hause war? Wird man wohl ein Exempel beibringen können, daß ein Mensch von 24 Jahren sich einer Sache erinnert habe, so er im vierten Jahre seines Alters gehört? Widerspricht nicht die Erfahrung aller Menschen dieser Ungereimtheit?

„Menage in seiner Abhandlung über den „Selbstpeiniger" des Terentius hat ein ganzes Hauptstück der Vertheidigung des Plautus wider die Beschuldigungen des Scaliger's und des Muretus gewidmet, welche lange vor mir angemerkt, daß Plautus eine große Unwahrscheinlichkeit durch die schnelle Hin- und Herreise des Philokrates vorgebracht. Hier sind seine Worte: Jul. Scaliger . et Muret . . accusent Plaute d'une précipitation peu vraisemblable dans sa Comédie des captifs. Ils prétendent qu'il fait passer Philocrate d'Etolie en *Aulide* et revenir en Etolie en moins de 2 ou 3 heures. Mais Turnèbe a fort bien justifié Plaute de cette accusation, faisant voir par la géographie, par l'histoire et l'autorité de bons MScts, que les exemplaires de Plaute dont J. Scaliger et Muret se sont servis, étoient corrompus, *et qu'au lieu d'Aulide il faut lire Elide ou Alide.* „Quoiqu'il ne soit pas toujours nécessaire que le sujet des Comédies soit véritable, il faut qu'il soit toujours vraisemblable. Or il n'y a point d'apparence qu'*Aulide*, qui est une ville de Béotie fort éloignée de l'Etolie, et qui n'a jamais été fort considérable, ait fait la guerre aux Etoliens qui étoient des peuples très-puissans. Mais pour la ville d'*Alide* ou *Elide* on voit dans Polybe, qu'elle a été en guerre avec les Etoliens, et quand l'histoire n'en diroit rien, *cette ville n'étant pas éloignée d'Etolie,* il y a bien de l'apparence, qu'elle a eu quelque différent avec les peuples d'Etolie: que *si on veut donner a cette comédie le tems de* 24 *heures, on ne trouvera pas grande précipitation en ce voyage de* Philocrate, particulièrement si on considère que Philocrate l'a fait *dans un de ces vaisseaux que les anciens appelloient* CELOCES, à cause de leur vitesse, et il ne faut pas douter que le poète n'ait employé ce mot à dessein pour faire connoître aux spectateurs que Philocrate étoit allé et revenu avec diligence." Diese Stelle ist lang, allein ich habe sie ganz einrücken müssen, weil ich zu Behauptung meiner Meinung das Unrichtige aller dieser Gegeneinwendungen zeigen muß, und wie sie so gar nichts erweisen, was sie erweisen sollen. Erstlich ist es zwar wahr, daß, wenn Scaliger und Muret Aulis statt Elis gelesen, die Schuld an den verdorbnen Handschriften gelegen. Indessen ob wir nun schon heut zu Tage Alle Alis oder Elis lesen, so hebt dieses die Schwierigkeit doch lange noch nicht auf. Dieses ist genugsam erwiesen. Zum Andern, wenn die Aetolier ein mächtiges Volk, und die Elienser im Stande gewesen sind, mit ihnen Krieg zu führen, so müssen sie wohl so gar nahe nicht bei-

sammen gelegen haben. Uebrigens ist das sehr unbestimmt geredt: cette ville n'étant pas éloignée d'Etolie! Wenn die Rede von großen Städten ist, welche Krieg mit einander führen können, so ist eine Entlegenheit von 10 bis 20 Meilen noch nicht sehr weit von einander. Drittens, wenn man auch der Währung dieses Stücks 24 Stunden geben wollte, so würde die Reise dennoch unwahrscheinlich bleiben. Wir haben aber schon genugsam erwiesen, daß Plautus selbst die Dauer zwischen dem Morgen und der Zeit gegen das Abendessen einschließt. Wie hat Menage diesen Umstand wohl nicht wahrnehmen können? Endlich ist die Geschwindigkeit des Schiffes, wodurch man dem Dichter zu Hülfe kommen will, noch sehr zweideutig. Im Lateinischen steht: in publica celoce. Sie haben es übersetzt: in einem öffentlichen Jachtschiffe, und Herr Coste: le bâteau de poste. Ist es also ein öffentliches Schiff gewesen, das zur Bequemlichkeit mehrer Reisenden bestimmt war, mithin zu gewissen Stunden des Tages abging, wie unsre Posten heut zu Tage, so finde ich hier noch weit mehr Schwierigkeiten, als sich würden angetroffen haben, wenn Philokrat mit einer Gelegenheit gereiset wäre, so in seiner Gewalt alleine gestanden. Ich wenigstens würde zur Vertheidigung des Plautus mich dieses Grundes nicht bedient haben; denn er ist mehr wider den Dichter als für ihn.

„So unrichtig als auch indessen Menage in diesem Stücke geurtheilet, so schlecht er auch den Plautus vertheidiget — (was kann man zwar mehr von ihm fordern? Es war unmöglich, ihn zu vertheidigen, und er hat zu seiner Entschuldigung Alles beigebracht, was er gekonnt) — so muß ich doch gestehen, daß diese seine kleine Abhandlung so voll der gelehrtesten Anmerkungen über die theatralische Dichtkunst ist, daß ich glaube, Sie würden auch noch aus diesem kleinen Buche manchen Gedanken nehmen können, den man mit Vergnügen in Ihren „Beiträgen" lesen und der Manchem noch neu sein würde. Das Buch ist alt, und sein Titel ist auch nicht sehr reizend; er verspricht nicht viel, und gewiß Niemand sucht darinne, was man darinne findet. Die Aufschrift heißt: Discours de Mr. Menage sur l'Heautontimorumenos de Térence. A Utrecht 1690. 12. Dieses achtfüßige Wort schreckt schon Manchen ab, das Buch in die Hände zu nehmen. Aber wenn man über den Ekel des ersten Blatts weg ist, und man sieht darinne die artigsten Gedanken über die Wahrscheinlichkeit in den dramatischen Gedichten, wie wenig sie die alten Dichter in Acht genommen, und wie sehr sogar die größten Meister,

ein Euripides, ein Aeschylus und ein Aristophanes, darwider gesündiget; über die Ausdehnung der Einheit des Orts, wie weit sich die Scene erstrecken könne, ohne wider die Regeln zu verstoßen; wie das Theater der Alten und die Auszierungen desselben beschaffen gewesen, und andere dergleichen Dinge, so sage ich noch einmal, daß viele von Ihren Lesern sie, wenn sie in Ihren „Beiträgen" stünden, mit Lust lesen würden. Wenn ein großer Kunstrichter unserer Zeit sich die Mühe gegeben hätte, ein so verlegnes Büchelchen selbst anzusehen, so würde er nicht geschrieben haben, „daß Menage den Terenz wegen des „Selbstpeinigers" beschuldigen wollen, als habe er mehr denn 24 Stunden zu diesem Stücke genommen, und also wider die Vorschrift des Aristoteles gehandelt — der Abt von Aubignac aber habe den Terenz gelehrt vertheidiget." (Crit. Dichtk., S. 733.) Was kann wohl deutlicher sein als die Worte des Menage gleich im Anfange: Mr. d'Aubignac soutenoit que l'action de cette comédie ne comprenoit que 10 heures, et je soutenois qu'elle en comprenoit plus de 12, mais je soutenois en même tems qu'elle ne laissoit pas d'être néanmoins régulière — und bald darauf: — je crois avoir démontré que l'action de cette comédie comprend du moins 15 heures et qu'un poëme dramatique peut bien être de plus de 12 heures sans être contre les règles — und am Ende: Je suis d'accord avec vous que cette comédie est dans toute la justesse des règles anciennes —? Wo steht nun hier, daß dieses Lustspiel wider die Regeln des Aristoteles sei? Freilich im Hedelin steht es. Allein es heißt: Man höre auch den andern Theil! Uebrigens ist hier wohl nicht zu fragen, wer Recht hat, ob Menage oder Hedelin?

„Wenn alle diese Gründe nicht hinreichend sind, meinen Satz zu beweisen, daß das Stück des Plautus ganz und gar nicht regelmäßig sei, daß es wider die Einheit der Handlung, wider die Wahrscheinlichkeit, wider die Dauer eines guten dramatischen Gedichts verstoße und also unmöglich das schönste Stück könne genennet werden, welches jemals auf das Theater gekommen: so weiß ich nicht, wozu wir den Verstand und unsre Empfindung bei dem Natürlichen und Wahren brauchen sollen, und wie man sagen könne, eine Fabel, die nicht wahrscheinlich ist, tauge nichts, weil ihr die vornehmste Eigenschaft mangle.

„Ich könnte hier meine Kritik endigen; indessen, da ich während dieser Arbeit noch einige Anmerkungen gemacht habe, die Ihnen vielleicht zu fernerer Untersuchung Gelegenheit geben und

bei der Entwicklung des Schönen in dem Lustspiele des Plautus nutzen können, so theile ich sie Ihnen hier mit, so gut, als sie sind.

„Im Prolog stehet eine merkwürdige Stelle, welche wohl mit größtem Recht eine Erklärung gebraucht hätte. Ich meine die Worte:

Accedito! si non ubi sedeas locus est, est ubi ambules.

Wenn ein in den Alterthümern, und besonders in den theatralischen Unerfahrner, dergleichen Leser Sie mehr als der Gelehrten haben, dieses in Ihrer Uebersetzung lieset, p) so weiß er nicht, was er daraus machen soll. Coste hat ein Stück von dieser Anrede erläutert, doch nicht Alles, und ich möchte gerne wissen, ob denn der Vorredner den Prolog aus dem Kopfe auf dem Theater gemacht, oder der Poet vorher zu Hause; und ob er vorher gewußt, daß sich bei Vorstellung seiner Komödie dergleichen Begebenheit zutragen würde; und denn, ob die alten Komödien nur einmal vorgestellt worden, oder ob, wenn sie öfters wiederholt worden, sich diese Begebenheit allemal zugetragen, damit die Anrede passen können.

„Ihre Anmerkung über das

Nam hoc paene iniquum est comico choragio etc.

ist sehr vernünftig, und was Sie an den Deutschen tadeln, hat Coste ebenso in seiner Anmerkung über diese Stelle bestraft.

„In dem zweiten Auftritte des ersten Aufzuges ist die Einladung des Hegio an den Ergasilus bei Ihnen lange nicht so natürlich als in der Uebersetzung des Herrn Coste. Es ist wahr, er lieset auch nicht im Texte so wie Sie, sondern nach der Verbesserung des Salmasius, und er sagt von der Leseart, wornach Sie übersetzt haben: **tout cela me paroit un galimatias impénétrable.** q) Er lieset also:

Er. **Facete dictum!** *Heg.* **Sed si pauxillum potes**

p) Es ist wahr, wenn ich allzu sehr bei dem Buchstaben des Textes geblieben wäre, so wäre eine Anmerkung hier sehr nöthig gewesen. Aus meiner Uebersetzung aber wird Jeder, der nur jemals in einem vollen Schauplatze gewesen ist, sogleich erkennen, daß der Poet mit Denjenigen zu thun hat, welche sich mit vielem Lärmen Platz zum Sitzen verschaffen wollen, da sie doch noch genug Platz zum Stehen finden könnten.

q) Ich gestehe es, daß Sie hierinne einigermaßen Recht haben. Doch müssen Sie mir auch zugestehen, daß aus meiner Uebersetzung dennoch ein ganz guter Verstand komme. Uebrigens scheint mir die Leseart des Herrn Coste etwas verwegen, da das emtum oder emin' tu, oder wie man sonst lesen will, ganz hinweggekommen ist.

Contentus esse. *Er.* Ne perpauxillum modo,
Nam isthoc me assiduo victu delecto domi.
Heg. Agesis, rogo. *Er.* Nisi qui meliorem afferet,
Quae mihi atque amicis placeat conditio magis.

Welches ich also übersetzen würde:

Erg. Das war noch einmal recht geredt!
Heg. Aber Du mußt Dich mit Wenigem behelfen können.
Erg. Wenn es nur nicht allzu wenig wird; denn so behelfe ich mich leider alle Tage zu Hause.
Heg. Ich bitte Dich also.
Erg. Es mag drum sein; der Handel ist richtig, wo ich nicht eine bessre Gelegenheit antreffe und annehmlichre Bedingungen als die Deinen.

Eben daselbst haben Sie das cirim in den Worten:

I modo, venare leporem: nunc cirim tenes,

durch „Lerche" übersetzt. Coste lieset ictim und übersetzet es durch „Stachelschwein", un hérisson. Er hält diese Leseart für die natürlichste und wahrscheinlichste. In der That ist der Sprung von einem Hasen auf ein Stachelschwein nicht so groß als bis auf eine Lerche, und Alles, was folget, scheint auf dieses Thier zu spielen. r)

Heg. Asper meus victus est.
Er. Sus terrestris bestia est.

„In dem zweiten Auftritte des ersten Aufzuges haben Sie die letzten Worte des Hegio: ad fratrem mox ivero, so übersetzt: Den Gang zu meinem Bruder kann ich versparen bis hernach. Ich weiß nicht, ob ich mich irre; mir und Allen, die ich darum gefragt, scheint aus diesem Ausdrucke zu folgen, als wenn Hegio den Gang zu seinem Bruder noch lange hinaus verschöbe; da er doch wirklich sogleich hingehet, in der Zeit nämlich, die zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge verfließt. s) Da hingegen, wenn Sie also übersetzt hätten: Ich will herein gehen und erst überschlagen ... hernach sogleich

r) Ich kann es zugeben, daß es Jeder übersetzt, wie er will. Der Sinn wird doch allezeit mit dem meinigen übereinkommen. Daß aber die Stellen, welche Sie anführten, auf das Stachelschwein zielten, glaube ich nicht. Ißt man denn die Stachelschweine mit den Stacheln, daß sie deswegen asper victus könnten genennt werden?

s) Wer hat Ihnen denn gesagt, daß Hegio zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge zu seinem Bruder gegangen? Finden Sie die geringste Spur davon in dem Stücke? Ich glaube nicht. Hegio geht nicht eher zu seinem Bruder als zwischen dem zweiten und dritten Aufzuge, nachdem er den Philokrat hat fortreisen lassen; siehe den zweiten Auftr. des dritten Aufzuges. Ich habe also das mox ganz recht durch hernach gegeben.

zu meinem Bruder hingehen, so würde man hören, daß Hegio diesen Gang nur auf einen Augenblick verschöbe.

„Ebenso ist es beschaffen mit den ersten Worten des zweiten Auftritts im zweiten Aufzuge. Hegio sagt:

Jam ego revertar intus —,

welches Sie so übersetzt: Ich werde gleich wieder hereinkommen. Dieser Ausdruck setzet zum Voraus, daß Hegio mit Jemanden geredt, der voran ins Haus gehet, und dem er dadurch zu verstehen giebt, daß er ihm gleich folgen wolle; oder aber, daß Hegio aus seinem Hause herauskömmt. Beides ist falsch. Hegio kömmt von seinem Bruder und ist im Begriff, in sein Haus hereinzugehen. Er ist allein und sagt gleichsam vor sich, da er seine Knechte in der Thüre sieht: Ehe ich hereingehe, muß ich doch diese Knechte noch etwas fragen, was ich von ihnen wissen will. t) So, däucht mich, ist es natürlicher; obschon das jam ego revertar intus nicht von Wort zu Wort übersetzt ist, worauf aber nicht nöthig zu antworten ist. Sie wissen, was Uebersetzen ist.

„Auch gefällt mir in einer schönen Uebersetzung der Ausdruck des Tyndar's im dritten Auftritte des dritten Aufzuges gar nicht: Ich weiß auf keine Art — meine sykophantischen Täuschereien zu beschönigen. Dieser Ausdruck ist nicht deutsch, und ich getraue mir unter funfzig Ihrer Leser kaum einen zu finden, der sich einbilden könnte, was Sykophante für ein Gewächse sei. Wenn man sagt: Ich weiß meine Schelmereien nicht zu beschönigen, so weiß ein jeder Deutscher, was das ist.

„Ich bin Ihrer Meinung, daß die Leseart, wie Sie im vierten Auftritte des dritten Aufzuges lesen: *A.* Quid mihi abnutas? *T.* Tibi ego abnuto? *A.* Quid agat si absis longius, die wahre sei, weil der Verstand am Natürlichsten ist; obschon, wenn man auch die alte Leseart behält und, so wie Coste es übersetzt, die letzten Worte den Tyndar sagen ließe, es auch nicht schaden würde. Man muß nur bedenken, daß dieser Auftritt für alle drei Personen ganz ungemein wichtig und beschäftigend ist. Jeder kann viel Bewegungen anbringen, mithin hat auch Tyndar Gelegenheit, dem Aristophontes einen Wink zu geben, damit er das Maul halten möge; Aristophontes aber, der das Geheimniß

t) Aus der vorhergehenden Anmerkung folgt, daß Sie mich auch hierinne ohne Grund tadeln. Hegio war nicht zu seinem Bruder gegangen, sondern kömmt in dem zweiten Auftritte zu seinem Hause heraus, wie ich diese Stelle schon in einer vorhergehenden Anmerkung i erklärt habe.

nicht versteht oder nicht verstehen will, sagt, daß es Hegio hört: Nu? was winkst Du mir? Sogleich giebt Hegio besser Acht, und weil Tyndar sieht, daß ihm die List fehlschlägt, so leugnet er es und spricht: Ich winkte Dir? und zum Hegio: Siehe, Herr, was er mir Schuld giebt, mich nur verhaßt bei Dir zu machen! Was würde er nicht vorbringen, wenn Du nicht so nahe bei uns stündest! Darauf wird Hegio böse und sagt: Was schwatzest Du mir da für Zeug vor? Wie, wenn ich gleichwohl mit diesem Unsinnigen ernsthaft spräche? Darum sagt Tyndar endlich laut zum Aristophontes, weil er sieht, daß alles stumme Winken nicht helfen will:

Hem rursum tibi, meam rem non cures etc.,

Höre, ich sage Dir noch einmal, wenn Du klug bist, so laß Dich um meine Sachen unbekümmert! bekümmre ich mich doch nicht um Deine. Ich stelle mir dabei vor, daß Tyndar, indem er das sagt, dem Aristophontes abermals, ohne daß es Hegio gewahr wird, einen Wink giebt und gleichsam drohend zu ihm spricht: Hem rursum tibi! Er würde hinzugesetzt haben: „Es wird Dir leid werden, das Maul nicht gehalten zu haben, wenn Du das Geheimniß erfahren wirst;“ allein Hegio stehet zu nahe bei ihm.

„Die Worte des Tyndar's in eben demselben Auftritte:

Vae illis virgis miseris, quae hodie in tergo morientur meo,

haben Sie meiner Meinung nach allzu buchstäblich übersetzt. Kann man denn sagen, daß Ruthen sterben? [u]) Man sagt zwar von einem Zweige eines Baumes, der vertrocknen will: er stirbt ab; allein dieser Ausdruck findet nur alsdenn statt, wenn der Zweig noch an dem Stamme sitzt, welcher letzterer gesund ist und bleibt, da jener nur alleine vergehet. Indeß ist es gewiß, daß dieses eine der artigsten Stellen in unsrer Komödie ist. Ich stelle mir vor, wie der Schauspieler mit einem halb zärtlichen, doch gar nicht kläglichen Tone wird gesagt haben: Wehe den armen Ruthen, die man heute ohne Erbarmen auf meinem Rücken zu Schanden schlagen wird! Coste hat dieses gar artig übersetzt. Nach seiner Uebersetzung sieht man ganz deutlich, daß Tyndar sich nicht beklagt; er bedauert nur die Ruthen. Und das, was er gleich drauf sagt: Was ver-

u) Warum sagt es denn Plautus? Er hat diesen Ausdruck komischer befunden als einen andern, und ich desgleichen.

weilet Ihr noch, Ihr Ketten; eilet doch, kommt, umfasset meine Schenkel, ich will Euch treulich bewachen! klingt im Französischen noch viel artiger, weil das Wort *embrassez* (mes jambes) eine sehr zärtliche Nebenbedeutung hat, weil es zugleich umarmen bedeutet. w) Der Dichter hat hier viel Geschicklichkeit gezeigt, wie ein Mensch, der ein gutes Gewissen hat, gleichwohl aber einer Sache wegen, die mehr rühmlich als strafbar ist, in Gefahr kömmt, ohne eine niederträchtige Schwachheit blicken zu lassen, gelassen erwartet, was man mit ihm vornehmen werde.

„Die prahlerhafte Ausschweifung des Ergasilus im zweiten Auftritte des vierten Aufzuges ist lächerlich genug. Allein daß Sie die Worte balista und catapulta in Ihrer Uebersetzung nur mit deutschen Buchstaben geschrieben haben, kann ich Ihnen nicht vergeben. x) Ein Leser, der nicht die alte römische Kriegsgeräthschaft kennet, sucht hier den Verstand oder den ausschweifenden Scherz vergeblich. Es ist ja Ihre Absicht nicht, daß man alle Worte des Plautus aus Ihrer Uebersetzung soll verstehen lernen. Wenn Sie nur wenigstens durch eine kleine Anmerkung der Armuth dieser Leser zu Hülfe gekommen wären. Allein Sie sind gar zu geizig. Coste hat, ohne diese seltnen Namen anzubringen, diese Stelle gar artig übersetzt und in einer Anmerkung die Ursache gesagt, warum er sie nicht von Wort zu Wort habe übersetzen wollen.

„Was ferner Ergasilus in eben dem Auftritte etwas weiter unten sagt:

Tum pistores scrophipasci . . . .
Eorum si quojusquam scropham in publico conspexero,
Ex ipsis dominis, meis pugnis exculcabo furfures,

haben Sie gleichfalls sehr undeutlich übersetzt, wiewohl hieran die alte Leseart, die Sie vor Sich gehabt haben, Schuld ist. Sie mögen selbst urtheilen, ob es nicht sehr gezwungen ist, wenn Sie am Ende der ganzen Rede hinzusetzen müssen: ich meine, ihren Besitzern. Coste hat dies gemerkt; seine Anmerkung verdient,

w) Man darf nur das Wort umfassen nehmen, so findet eben die so artige Nebenbedeutung, welche meinem Gegner so wohl gefällt, bei dem deutschen Ausdrucke statt.

x) Ich habe geglaubt, daß das, was mir so gar sehr deutlich gewesen, auch allen meinen Lesern begreiflich sein werde. Habe ich dadurch, daß ich ihnen allzu viel zugetraut habe, einen Fehler begangen, so wird mich ihre Höflichkeit schon entschuldigen. Denn eine Höflichkeit erfordert die andre.

daß ich sie hersetze: y) Un savant critique a cru qu'il falloit lire au lieu de *ex ipsis dominis: ex ipso abdomine*. Je voudrois pour l'honneur de Plaute qu'on pût trouver cette leçon en quelque MScrit, car la leçon ordinaire fait à mon avis un sens fort bizarre et où il est bien difficile de trouver le mot pour rire. Streichen Sie in Ihrer Uebersetzung die Worte: ich meine, ihren Besitzern, weg, so haben Sie eben diesen Verstand. Warum aber Coste die Worte pistores und pistrinum durch mûniers und moulin übersetzt hat, weiß ich nicht.

„Erlauben Sie mir, daß ich einmal einen kleinen Auftritt übersetzen darf, der mir nach Ihrer Uebersetzung nicht gefällt, so wie Ihnen die meine vielleicht nicht gefallen wird. Ich wollte anfänglich nur Anmerkungen zu der Ihrigen machen und zeigen, daß man vom Specke nicht sagen könne sterben und dergleichen mehr; es würde aber viel zu weitläuftig geworden sein. z) Der Auftritt, welchen ich vornehmen will, ist der dritte des vierten Aufzuges. Ergasilus ist voller Freuden, daß Hegio ihn zu seinem Haushofmeister gemacht. Er ist ganz außer sich für Vergnügen, einmal eine rechte Mahlzeit anrichten zu können. Sobald also Hegio weggehet, bricht er in die Worte aus:

„Er geht fort? und mir überläßt er die Verwaltung des ganzen Küchenwesens? Ihr unsterblichen Götter, welch Glück! O welche Schlacht will ich unter dem Viehe anrichten! wie viel Köpfe werde ich lassen herunterschmeißen! Welche Verheerung will ich unter dem Specke und den Schinken anrichten! Wie werde ich das Fett so dünne machen! und wie will ich die Schlächter durch viel Arbeiten abmatten! Doch was halte ich mich auf, hier lange zu erzählen, womit ich meinen Bauch zu

y) Ich sollte meinen, daß in dieser Stelle eine ziemlich komische Wendung zu finden sei, wenn man die alte Leseart beibehielt. Gruterus ist auch der Meinung, weswegen er hinzusetzt: Lepide minatur, se id facturum dominis, quod juxta nexum orationis facturum quis putaret suibus. Der gelehrte Kunstrichter aber, auf den sich Coste gründet, ist Jacobus Palmerius. Wissen Sie aber, was Taubmann von dieser Verbesserung sagt? Palmerius legit *ex ipso abdomine* etc. invita Venere, et cujus sententia opinor non plus sapit quam occisa sus, quod noster ait.

z) Was ich in der Anmerkung u gesagt habe, das kann ich auch hier sagen. Hat Plautus solche uneigentliche Ausdrücke gebraucht, so muß sie auch der Uebersetzer brauchen können. Wer sie tadeln will, der scheint mir von dem komischen Ausdrucke nicht viel zu verstehen. Uebrigens wird es auf den Leser ankommen, unsre beiden Uebersetzungen dieses Auftritts mit einander zu vergleichen. Mein Gegner wird sich ohne Zweifel nicht besonnen haben, daß diese wunderlichen Reden und possenhaften Anspielungen mit zu dem Charakter des Ergasilus gehören.

füllen gedenke? Ich gehe hin, mein großes Amt selbst anzutreten. Ueber den Vorrath werde ich das Urtheil sprechen und den unschuldig aufgehangnen Schinken eiligst zu Hülfe kommen!“ Ich bin gewiß, daß Ihnen selbst der Ausdruck im ersten Auftritte des fünften Aufzuges, wodurch Sie die Worte statua verberea eine schlägefaule Bildsäule übersetzt, nicht gefällt. Was ist das?[aa]) Coste hat dies besser übersetzt, wenn er sagt: cet idole ici, qui mérite d'être roué de coups.

„Die Art, wie Sie die Stelle des Stalagmus gleich im Anfange des zweiten Auftritts im fünften Aufzuge übersetzt haben, ist sehr natürlich, und ich glaube, daß dieses wirklich der Sinn des Dichters ist. Coste hat ebenso übersetzt, wenn er sagt:[bb]) Que peut-on attendre de moi, si un homme de votre mérite ne fait pas scrupule de donner des entorses à la vérité? je n'ai jamais été beau ni joli etc.

„Daß eine Sprache vor der andern manchmal gewisse Worte, Ausdrückungen und Redensarten hat, die viel bequemer sind, eine Sache in einer Uebersetzung ebenso wohl als im Originale auszudrücken, daran wird wohl Niemand zweifeln. Ein Beweis davon ist die schöne Stelle im zweiten Auftritte des fünften Aufzuges:

Sta. Quod ego fatear, credine pudeat? —
Heg. At ego faciam ut pudeat, nam in ruborem te totum dabo.

Coste übersetzt es: *Sta.* Je ne rougis pas de l'avouer. *Heg.* Và je sçaurai bien trouver le moyen de te faire rougir. Das Artige in diesem Ausdrucke bestehet in dem Worte rougir, wie man leichte sieht, und welches nicht einmal im Lateinischen so artig klingt. Im Deutschen hätte man es ebenso geben können. Stal. Meinest Du, daß ich darüber erröthen werde? Heg. Allerdings, ich will es schon machen, daß Du über und über erröthen sollst.[cc])

aa) Ich sollte kaum glauben, daß ein Deutscher diesen Ausdruck nicht verstehen sollte. Eine schlägefaule Bildsäule ist hier ein Kerl, bei dem die Schläge ebenso wenig fruchten würden als bei einer Bildsäule. Gefällt Jemanden die französische Uebersetzung dieses Ausdrucks besser, so kann ich es leicht zufrieden sein. Nur habe ich es nicht für gut befunden, aus dem, was Plautus mit zwei Worten sagt, acht bis neun Worte zu machen.

bb) Nein, Coste hat es nicht so übersetzt! Bei ihm will der Knecht sagen: „Wenn Du die Unwahrheit redest, wie vielmehr soll ich sie nicht reden, der ich niemals was getaugt habe?“ Bei mir aber sagt er: „Ich habe Dir Deinen Sohn entführt, und Du sprichst gleichwohl, ich sei ein feiner Knecht? Was muß ich denn noch thun, daß Du richtiger von mir urtheilen lernst?“

cc) Vielleicht würde ich auch darauf gefallen sein, wenn ich das Recht zu haben geglaubt hätte, den Plautus schöner zu machen, als er ist.

„Den Beschluß der Komödie macht eine Anrede an die Zuschauer, über welche in Ihrer Uebersetzung stehet: Der Schlußredner. Ich vermuthe also,[dd]) daß in der Ausgabe, der Sie Sich bedienet, **Recitator** gestanden. Coste lieset statt **Recitator**: **Grex** oder **Caterva** und hat bei dieser Gelegenheit eine gar artige Anmerkung gemacht, ob dieser **Recitator** Einer von den Schauspielern gewesen, so in eben demselben Stücke mit gespielt, oder eine besondere Person. Er beweiset das Erste, ob es schon sehr wider den Wohlstand sei, daß Einer von den Spielenden auf einmal seinen Charakter ablegt und unter der Person eines bloßen Komödianten hintritt, den Zuschauern ein Compliment zu machen.

„Es ist wohl einmal Zeit, daß ich meine Kritik beschließe. Ich werde es nicht wie Diejenigen machen, die, wenn sie nichts mehr wissen, dennoch zum Beschlusse sagen, sie würden noch Vieles erinnern, wenn sie nicht befürchteten, allzu weitläuftig zu werden. Nein, ich gestehe aufrichtig, daß dieses Alles ist, was ich wider diese Komödie zu sagen habe, und daß ich überzeugt bin, daß diese Kritik dem Dichter und seinem Uebersetzer so wenig schaden werde, als ich versichern kann, daß ich dieser Kleinigkeiten ungeachtet gegen Beide die vollkommenste Hochachtung habe, und daß das, was ich dagegen angeführt, viel zu wenig sei, dem Dichter seinen Ruhm und meine Bewunderung zu versagen. Je genauer ich gegentheils dieses Stück untersucht habe, Fehler darinne zu entdecken, je mehr habe ich auch Schönheiten darinne angetroffen. Alle Charaktere, bis auf die schlechtesten, sind auf das Vollkommenste ausgebildet und doch nicht übertrieben. Ist nicht in der Person des Ergasilus der Charakter eines Schmarutzers auf das Lebhafteste ausgedrückt, und behauptet er nicht diesen Charakter durch das ganze Stück mit einer ungemeinen Stärke? Steigt und fällt nicht sein Muth? Ist er nicht trotzig oder verzagt, nachdem seine Hoffnung zu schmausen groß oder geringe ist? Ist er nicht, wie es für einen solchen Kerl gehört, unverschämt, niederträchtig,

dd) Sie vermuthen falsch. Es heißt in meiner Ausgabe auch **Grex**, und in der einzigen Straßburger Edition, welche Mulingus besorgt hat, steht **Recitator**. Wenn sich Herr Coste übrigens nur ein Wenig genauer umgesehen hätte, so würde er eine Stelle bei dem Plautus gefunden haben, woraus er ausdrücklich hätte schließen können, daß es nicht allezeit Einer von den spielenden Personen gewesen, welcher diese Schlußreden hielte. Diese Stelle steht zum Beschlusse der „Cistellaria“:

— — — omnes intus conficient negotium.
Ubi id erit factum, ornamenta *ponent*. Post id ea loci
Qui deliquit, vapulabit; qui non deliquit, bibet.

Sie, die Schauspieler, spricht er, werden ihren Putz ablegen, nicht wir, wie er doch nothwendig hätte sagen müssen, wenn er selbst ein Schauspieler gewesen wäre,

von schlechten Sitten und lasterhaft? Hat nicht der Dichter in der Person des Hegio auf das Vortrefflichste einen alten reichen Bürger geschildert, einen ehrlichen Mann, einen Vater, der seine Kinder über Alles liebt, der Alles, was ihm zum Besitz derselben verhelfen kann, anwendet und Alles, was man ihm sagt, wodurch er dazu gelangen könne, leicht glaubt; sobald er aber einmal hintergangen worden, wie alle Alte mißtrauisch wird und sich völlig verloren schätzet? Ist nicht Tyndarus ein Mensch, der mit seinem Herrn von Jugend auf zusammen gelebt und mit ihm die Vortheile einerlei Erziehung genossen hat? Ist es also nicht natürlich, daß er diesen Herrn mehr liebt, als ein gemeiner Knecht sonst einen Herrn lieben würde? Ist es nicht natürlich, daß der Herr ihn wiederum gleichfalls mehr liebt als einen gemeinen Knecht? Hier bewundre ich die Kunst und den Geist des Dichters; denn aus diesem Grunde sind die schönen Auftritte entsprungen, wo bei dem Abschiednehmen Tyndarus unter der Person des Philokrates seinem Herrn alles das Gute vorhält, so er ihm als Knecht erwiesen; wie treulich und willig er ihm gedient, und wie viel er um seinetwillen bei dieser Gelegenheit absonderlich wage; wie viel Vertrauen er in ihn setze, daß er ihn nicht werde in der Gefangenschaft zurücklassen, da er blos durch ihn itzo frei sei und in sein Vaterland reisen könne. Tout cela me paroit intéressant et touche avec beaucoup de délicatesse, sagte Coste in einer artigen Anmerkung hierüber. Dem Hegio selbst bricht das Herz, wenn er voller Verwundrung ausruft:

Dii vostram fidem,
Hominum ingenium liberale ut lacrumas excutiunt mihi.

Ebenso schön ist der zweite Auftritt im dritten Aufzuge, wo Hegio den Tyndarus, nachdem er die List entdeckt, so hart angehet und drohet, und Dieser mit der größten Standhaftigkeit und einer Kaltsinnigkeit, welche nur ein gutes Gewissen wirken kann, antwortet und sich so schön vertheidigt, daß man ihm allezeit Beifall geben und ihn in seinem Unglücke bedauern muß. Er läßt zwar mehr Verstand und Tugend blicken, als man von einem Knechte verlangen kann, allein dieser Einwurf ist dadurch gehoben worden, daß er mit dem Philokrat einerlei Erziehung genossen hat. Stalagmus hingegen ist ein trotziger Knecht, ein alter boshafter Schalk, der mit seinen Lastern prahlet und sich eine Ehre daraus macht, ein Taugenichts zu sein. Und konnte er wohl anders sein? Mußte der Dichter nicht Den, der das Herz gehabt, seinem Herrn ein Kind von vier Jahren zu entführen, also bilden? Ein mittel-

mäßig böser Knecht, der sich hier auf das Bitten gelegt hätte, würde nicht gefallen haben.

„Doch hat Terenz vielleicht auch hier den Plautus übertroffen, weil Varro schon gesagt, daß er unter allen komischen Dichtern die Charaktere so vollkommen auszudrücken gewußt, daß wenn die Natur selbst hätte sprechen wollen, so würde sie sich seiner Worte haben bedienen müssen.

„Ich gestehe also gern, daß Plautus große Verdienste habe, daß dieses Stück, „Die Gefangnen", voll schöner Stellen sei, daß der Dichter darinne viel Kunst und viel Erfahrung blicken lasse: doch nimmermehr werde ich zugestehen, daß es ohne Fehler, oder daß es gar das schönste Stück sei, so jemals auf das Theater gekommen. Zu des Plautus Zeiten, haben Sie vielleicht sagen wollen. Denn wie weit ist er noch von der Vollkommenheit entfernt, wozu ein Molière gelangt ist? Es verdient das Schöne darinne nachgeahmet zu werden, doch muß man uns das Stück überhaupt nicht als das vollkommenste Muster vorlegen. Sollte ich demnach in meinem Urtheile irren, so bitte ich Sie, um Ihrer Stärke willen in theatralischen Dingen, mir aus meinem Irrthume zu helfen und mich davon mit Gründen zu überführen; welches Ihnen nicht wenig Ehre bringen und den Ruhm Ihres Helden nicht um ein Geringes vermehren wird. Ich werde zwar also meine Sache verlieren, im Gegentheil aber mich freuen, durch meine Zweifel Ihnen Gelegenheit gegeben zu haben, trotz aller Einwürfe uns das Geständniß abzuzwingen, daß „Die Gefangnen" des Plautus das schönste Stück sind, so jemals auf das Theater gekommen ist.

„Ich schließe mit dem Urtheile des Hrn. von Essen, welches er in seinem „Menschenfeinde" von unserm Dichter fällt:

Ce comique boufon, n'en déplaise aux savans,
A son grossier parterre immole le bonsens.
Chez lui d'un trait d'esprit la grâce déployée
Dans mille jeux de mots d'ordinaire est noyée;
Sans rime et sans raison il fait le goguenard,
La justesse en ses vers n'est qu'un don du hazard.
Si le valet souvent y parle d'un ton grave,
L'honnet-homme y produit les pointes d'un esclave.
Enfin par un seul trait, pour le dépeindre en tout,
Il eut beaucoup d'esprit, peu d'art et point de gout.

„Ich bin 2c.

Geschrieben im Brachmonat 1750."

Ich glaube, in diesem Briefe ist Alles gesagt, was man nur immer zum Nachtheil des Plautus vorbringen kann. Und vielleicht meinen auch viele meiner Leser, daß Beschuldigungen darinne vorkommen, die man nimmermehr beantworten könne, und wobei auch der eifrigste Vertheidiger dieses Dichters seinen Witz nur umsonst anwenden würde. Doch wir wollen sehen. Alles, was man wider ihn vorgebracht hat, beziehet sich auf drei Stücke. Kunst, Witz und Moral sind es, worinne sich Plautus sehr tadelhaft soll bezeigt haben. Zu dem Ersten gehören alle Einwürfe, die man ihm, besonders in diesem Lustspiele, wider die Einheit der Handlung, wider die Dauer, kurz, wider die ganze mechanische Einrichtung seiner Stücke macht. Zu dem Andern gehören seine seichten und nichtsbedeutenden Scherze, und zu dem Dritten einige unbehutsame und allzu saftige Stellen, welche man bei ihm will gefunden haben. Ich will bei dem Letzten zuerst anfangen und hoffe leicht damit zu Stande zu kommen, weil ich gar nicht gesinnt bin, unsern Dichter in allen seinen Lustspielen deswegen zu entschuldigen, sondern blos seine Gefangnen von diesem schimpflichen Vorwurfe zu befreien suche. Ueberhaupt aber von den unkeuschen Stellen des Plautus zu urtheilen, sollte man wohl überlegen, daß Vieles, was itzo unsre Ohren auf die ärgerlichste Art beleidiget, zu seiner Zeit von ernsthaften Römern ganz gleichgültig konnte angehöret werden. Es ist die größte Ungerechtigkeit, die man gegen einen alten Schriftsteller ausüben kann, wenn man ihn nach den itzigen feinern Sitten beurtheilen will. Man muß sich durchgängig an die Stelle seiner Zeitgenossen setzen, wenn man ihm nicht Fehler andichten will, welche bei ihm keine sind. Es war bei den alten Römern nichts gewöhnlicher und nichts weniger anstößig, als Laster, welche offenbar im Schwange gingen, bei ihrem rechten Namen zu nennen. Die Bühne war dazu, sie zu bestrafen. Was sich der Zuschauer nicht schämte zu thun, sollte sich das der Dichter schämen zu nennen? Dichter und Zuschauer waren also, wird man mir vorwerfen, im höchsten Grade unverschämt und folglich im höchsten Grade lasterhaft. Allein die Wahrheit zu gestehen, mit diesem *folglich* bin ich nicht sehr zufrieden. Ich weiß nicht, mit was für einem Rechte man die oft erzwungne Fertigkeit, bei Anhörung gewisser Worte, bei Erblickung gewisser Gegenstände roth und unwillig zu scheinen, unter die Tugenden setzen kann. Die Schamhaftigkeit in diesem Verstande ist oft nichts als die Schminke des Lasters. Uebrigens berufe ich mich auf *alle* die

anstößigen Stellen, woraus man dem Plautus ein so groß Verbrechen macht, und behaupte, daß keine einzige auf eine Art abgefasset sei, welche unschuldige Gemüther verführen könne. Sie sind insgesammt allzu rauh und können nichts als Abscheu erwecken. Ja, ich müßte mich sehr irren, wenn man nicht von dem, was unsre feinern Köpfe das Schalkhafte zu nennen belieben, einen weit größern Schaden zu besorgen hätte. Das Gift, welches man uns unvermerkt einflößet, verfehlt seltner seine Wirkung als das, welches man uns offenbar aufzudringen sucht. Doch ich will mich itzo hierüber nicht weiter einlassen; genug, wenn ich nur zeigen kann, daß in den Gefangnen nicht das Geringste zu finden ist, dessen sich Plautus, auch wenn er in unsern Zeiten gelebt, zu schämen hätte. Ich habe in dem zweiten Stücke bei Gelegenheit gesagt, daß je gelehrter die Commentatores sind, je weniger Witz ließen sie dem Schriftsteller, den sie erklären wollen.*)

*) Es scheint, als ob man meine Beschuldigung nur für einen bloßen Einfall angenommen habe; allein wenn es darauf ankommen sollte, so wollte ich mit mehr als hundert Beispielen die Wahrheit derselben bestärken. Eines davon habe ich allzu große Lust hier anzuführen, weil es mir gar zu besonders zu sein scheinet. Im ersten Auftritte des ersten Aufzuges des „Curculio" stehet ein Jüngling nebst seinem Knechte und einigen Andern, die er bei sich hat, neben einem Altare der Venus — es ist noch ganz früh — und spricht also, er möchte gern der Venus ein Frühstück zum Opfer bringen. „Was denn?" fragt der Knecht. „Mich, Dich und diese Alle," antwortet der Herr. „Wie?" spricht der Knecht, „willst Du, daß sich die Venus übergeben soll?" Die Stelle selbst heißt so:

Ph. Me inferre Veneri vovi jam jentaculum.
Pa. Quid antepones Veneri a jentaculo?
Ph. Me, te atque hosce omnes. *Pa.* Num tu Venerem vomere vis?

Wer sieht nicht sogleich, daß der Knecht sagen will: „Wenn Du uns ihr willst zum Frühstücke vorsetzen, so wird es ihr gewiß schlecht bekommen. Wir sind so ein niedlicher Bissen, daß sie sich nothwendig wird übergeben müssen!" Der Einfall ist knechtisch, aber so deutlich, als er nur immer sein kann. Gleichwohl will Tan. Faber uns in einem Briefe an Sarravium versichern, daß Niemand diese Stelle verstanden habe, noch verstehen könne. Er habe lange gesonnen, was wohl dahinter stecken möge, und endlich wäre er auf den Einfall gekommen, sie in das Griechische zu übersetzen, woraus sie ohne Zweifel genommen wäre. Er habe es gethan und endlich diesen sehr richtigen griechischen Vers herausbekommen:

Φ. Ἐμὲ, σὲ καὶ τούτους. *Πα.* Τὴν γοῦν Ἀφροδίτην θέλης ἐμέσαι;

Ὦ πόποι, habe er ausgeruft, istuc ipsum est quod quaeris. Er meint nämlich, es sei hier ein bloßes Wortspiel zwischen ἐμέ, σέ und ἐμέσαι (vomere), welches von dem Plautus nicht sei bemerkt und daher so unverständlich übersetzt worden. Wer bewundert nicht die Geschicklichkeit dieses Mannes, der aus einem noch ganz erträglichen Scherze des Plautus mit so vieler Gelehrsamkeit ein verdorbnes Wortspiel zu machen weiß! Ὦ πόποι rufte ich aus, als ich es das erste Mal las, wie kurzsichtig sind die Herren Kunstrichter, wenn sie am Weitesten zu sehen glauben!

Itzo will ich hinzusetzen: Je gelehrter die Commentatores über unsern komischen Dichter sein wollen, je mehr anstößige Stellen finden sie bei ihm. Zwei Oerter aus gegenwärtigem Stücke, worinne sie mir Allesammt mehr zu sehen scheinen, als sie sehen sollten, mögen es beweisen. Allein man wird fragen, was mich so verwegen macht, der Einsicht so vieler gelehrten Kunstrichter meine Wenigkeit entgegenzusetzen, die man noch aus keinem einzigen lege meo periculo kennet; ich muß es also nur gestehen, Plautus selbst. Er versichert uns in der Vorrede, daß in dem ganzen Stücke keine versus spurcidici immemorabiles wären; muß also nicht entweder Plautus selbst oder seine Ausleger lügen? Nothwendig; und wer kann es mir verdenken, daß ich lieber das Letzte glaube, da ohnedem in den streitigen Stellen ein so guter Verstand liegt, daß man gar nicht nöthig hat, zu solchen unzüchtigen Anspielungen seine Zuflucht zu nehmen? Wir wollen sie selbst ansehen. Die erste befindet sich im zweiten Auftritte des vierten Aufzuges.

Heg. Esurire mihi videre. *Erg.* Mihi quidem esurio, non tibi.
Heg. Tuo arbitratu facile patior. *Erg.* Credo, consuetus puer.
Heg. Jupiter te Dîque perdant!

Die mittelste Zeile hatte ich in meiner Uebersetzung aus den in der Anmerkung n angeführten Ursachen weggelassen; itzo aber will ich zeigen, daß sie gar nichts Böses in sich hält. Man sieht wohl, daß das Wort *patior* den Verdacht einzig und allein erweckt hat. Doch ich will nur die ganze Stelle übersetzen, und ich glaube, man wird dem Plautus Recht widerfahren lassen.

Hegio. Du bist mir also hungrig, wie es scheint.
Ergasilus. Ich bin mir hungrig und nicht Dir.
Hegio. Meinetwegen, ich kann es zufrieden sein.
Ergasilus. O, das weiß ich wohl, Du bist von Jugend auf ein Mensch gewesen, dem es ebenso nahe nicht gegangen ist, wenn einen ehrlichen Kerl hungerte.
Hegio. Ei, hol' Dich der —

Ich habe mit Fleiß etwas weitläuftig übersetzt, damit man es desto deutlicher einsehen möge, was ich für einen Sinn darinne finde. Aus dem Fluche des Hegio ist gar nichts zu schließen. Denn Dieser ist nur verdrießlich, daß ihn Ergasilus einer solchen Unempfindlichkeit und Kargheit beschuldigen will. Die andre Stelle, die ich nun zu entschuldigen habe, ist in dem zweiten Auftritte des letzten Aufzuges. Hegio sagt zu seinem verlaufnen Knechte:

Bene morigerus fuit puer; nunc non decet.

Hier ist es offenbar das arme Wort morigerus, welches unsre keuschen Kunstrichter aufmerksam gemacht hat. Ich leugne gar nicht, daß es dann und wann nicht eine schlimme Bedeutung habe; allein hier nur findet sie nicht statt, weil Hegio nichts weniger als mit seinem Knechte Possen treiben will. Ich habe es in meiner Uebersetzung so gegeben, daß mein Gegner selbst gestehet, er zweifle, ob Plautus so was Schändliches dabei gedacht habe, als es ihm seine Ausleger und der französische Uebersetzer, Herr Coste, Schuld geben. Sind aber diese beiden angeführten Stellen unschuldig, so wird man auch in dem ganzen Stücke kein einziges Wort finden, welches nur im Geringsten der schärfsten Moral entgegen sei.

Ich komme zu der andern Art von Fehlern, die man häufig bei dem Plautus finden will, und deren mein Gegner auch einige in seinen Gefangnen aufgetrieben hat. Diese sind seine nichts bedeutenden Scherze, deren Grund meistentheils ein Wortspiel ist. Ich gebe es zu, die Lustspiele des Plautus sind davon voll, nur das kann ich nicht zugeben, daß man daraus auf den übeln Geschmack dieses Dichters schließen will. Ich muß mich geschwind deutlicher erklären; denn ich bin sonst in Gefahr, daß meine Leser mir selbst einen sehr nichtswürdigen Geschmack zuschreiben werden. Ich rede gar nicht dem eingeschränkten Witze das Wort, welcher seine Scherze und Einfälle blos aus dem Gleichlaute oder der Zweideutigkeit der Worte nimmt. Dieser kindische Weg, sinnreich zu scheinen, ist allen Schriftstellern eine Schande, besonders aber dem Dichter, als bei dem die wahre Scharfsinnigkeit am Meisten gesucht und am Leichtesten vermißt wird. Ich muß gleich meine Einschränkung hinzusetzen, damit ich mir nicht zu widersprechen scheine: Wortspiele, behaupte ich also, beschimpfen den Dichter als Dichter, nicht aber als Nachahmer geringer Personen. Alle Gedichte, wie bekannt ist, theilen sich in zwei Arten: in Gedichte, wo der Dichter redet, und in Gedichte, wo er Andre reden läßt. Man kann, wenn man will, die dritte Art hinzusetzen, welche die beiden vorigen Fälle verbindet. In der ersten Art, wohin besonders Oden und Lehrgedichte zu rechnen sind, ist der geringste Schein eines Wortspiels unerträglich. In der Ode ist es, wo er die Sprache der Götter reden und das Erhabne in Gedanken, Aus-

druck und Ordnung herrschen lassen soll. Das Menschliche will ihm schon darinne nicht anstehen, geschweige das Pöbelhafte. Und was ist pöbelhafter als Wortspiele? In den Lehrgedichten muß er die Vernunft mehr mit Gedanken zu überschütten als das Ohr zu kitzeln suchen. Man tadelt ihn schon, und das mit Recht, wenn er uns wenig denken läßt; wie vielmehr wird er zu tadeln sein, wenn er uns gar nichts denken läßt! Und was kann man bei einem Wortspiele gedenken? Ganz anders aber ist es in der Art von Gedichten, wo der Dichter Personen von verschiedner Gattung redend aufführet; ich meine in den dramatischen. Hier ist es seine vornehmste Pflicht, die Personen zu schildern, wie sie sind, und sie dasjenige sagen zu lassen, was sie nach ihrem Stande und nach ihrer Gemüthsart sagen können. Diejenigen von den dramatischen Gedichten aber, die zu meinem Zwecke gehören, etwas näher zu betrachten: was für Personen hat denn ein komischer Dichter in seinen Stücken zu schildern? Von was für Stande und von welcher Gemüthsart sind sie meistentheils? Hierauf muß man mit Unterschied antworten. Die Alten führten in ihren Lustspielen durchgängig Leute vom niedrigen Stande auf, die in dem ersten Alter der griechischen Komödie alle entweder strafbar oder lächerlich sein mußten; gute und ernsthafte Personen waren gänzlich davon ausgeschlossen, ihre Stelle aber vertrat dann und wann der Chor, wenn es der Dichter nämlich für nöthig hielt, den Zuschauern eine Moral beizubringen, die in dem Munde einer strafbaren oder lächerlichen Person ihren Werth verloren hätte. Da aber in den letztern Zeiten die Komödie den Chor abschaffen mußte, weil er sich allzu viel Freiheit angemaßt hatte, so wurden die Dichter genöthiget, in ihre Stücke auch gute und ernsthafte Charaktere zu mischen, weil sie sonst unmöglich ihren letzten Zweck, die Besserung der Zuschauer, würden erhalten haben. Wir finden dergleichen Charaktere häufig bei dem Plautus und Terentius, die einzigen Muster, die uns das Alterthum von dem verbesserten Schauspiele hinterlassen hat; und bei dem Letztern noch häufiger als bei dem Ersten. Wenn man aber alle, die uns sowohl bei dem Einen als bei dem Andern vorkommen, genau betrachtet, so wird man finden, daß sie sich niemals, so gut und ernsthaft sie auch sind, über den Stand komischer Personen, welches aufs Höchste bei den Alten der mittlere Stand war,*) erheben;

*) Daß die Alten in der That diejenigen Stücke, worinne Leute von Stande vorkamen, obgleich ihr Inhalt vollkommen komisch war, gleichwohl nicht Komödien genennt, ist aus dem Vorredner des „Amphitruo" deutlich zu beweisen:

das ist, sie sind so beschaffen, daß weder ein erhabner Geist noch ein edles Herz dazu erfordert wird, als wahre Muster von dem, was wir im gemeinen Leben gute Leute zu nennen pflegen. Diese nun und alle geringre Sorten von Menschen muß man sich vorstellen, wenn man die Muster des komischen Ausdrucks und des komischen Scherzes haben will. Der letztere gehört vor itzo zu meinem Zwecke. Wie scherzen Leute, welche Glück und Auferziehung an die niedrigste Stelle gesetzt hat? Nicht selten strafbar, oft grob und fast allezeit mit Wortspielen. Und ebenso scherzen des Plautus Knechte. Ist er aber zu tadeln, daß er seine Urbilder allzu wohl getroffen hat? Oder würde er nicht vielmehr zu tadeln sein, wenn er ihnen seinen Witz geliehen hätte und sie Artigkeiten sagen ließe, die kein Römer von seinen Knechten zu hören gewohnt war? Ich will es durch ein Beispiel erläutern. Ut pictura poesis erit. Wer kennt nicht die saubern Gemälde auf den französischen Spielkarten? Gesetzt, es kömmt einem Künstler ein, einen König daraus in aller seiner Herrlichkeit in einem Quodlibet anzubringen; — und es giebt allerdings große Künstler, die ein Vergnügen finden, in Nachahmung gewisser Kleinigkeiten ihre Stärke zu zeigen. Nicht wahr, wir loben ihn, wenn er eben die groben Züge, eben die unförmliche Zeichnung und eben die Aufeinanderkleckung widriger Farben desto ähnlicher herausbringt, je mehr Zwang er seiner Hand und seinem Geschmacke bei der Arbeit hat anthun müssen? Lächerlich aber würde er seine Geschicklichkeit machen, wenn er uns einen majestätischen Körper, eine erhabne Gesichtsbildung und einen gewählten Schmuck auf einem Blatte vorstellte, das seine ganze Schönheit von der Aehnlichkeit erlangt und nothwendig schlecht sein muß,

Faciam ut commista sit *Tragico-comoedia;*
Nam me perpetuo facere ut sit *Comoedia,*
Reges quo veniant et Di, non par arbitror.
Quid igitur? Quoniam hic *servos* quoque partes habet,
Faciam ut commista sit *Tragico-comoedia.*

Es würde sich nicht schicken, spricht Plautus, wenn ich dieses Stück, worinne Götter und vornehme Leute (denn so ist das Wort reges hier zu übersetzen) vorkommen, eine Komödie nennen wollte; es würde sich aber auch nicht schicken, wenn ich ihm den Namen einer Tragödie beilegte, weil auch Personen vom geringen Stande darinne auftreten; ich will es also, um weder auf der einen noch auf der andern Seite zu verstoßen, eine Tragikomödie nennen. Wie sehr weicht folglich die Bedeutung, die wir itzo diesem Worte geben, von der ab, welche die Alten damit zu verbinden pflegten! Ich will aber damit nicht sagen, als ob die Neuern nicht Grund gehabt hätten, in Benennung ihrer Stücke mehr auf den Inhalt als die Personen zu sehen; sondern ich will nur zeigen, daß die Alten Leute von Stande und wichtigen Bedienungen durchaus aus ihren Lustspielen ausgeschlossen und sich die niedrigsten Sorten von Menschen darinne aufzuführen begnügt haben.

wenn es ähnlich sein soll. Warum urtheilt man also nicht auf gleiche Art von dem komischen Dichter? Warum lobt man nicht den Plautus, dessen Knechte denken und reden, wie Knechte denken und reden können? Und warum tadelt man nicht einen Marivaux, dessen Bediente zwar Bediente sind, aber Bediente aus einer Marivauxischen Welt, nimmermehr aber aus der unsrigen? Ja, wendet man ein, gesetzt auch, Plautus habe in dieser genauen Nachahmung viel Kunst erwiesen, so ist er doch deswegen zu tadeln, daß er sich so schlechte Vorbilder gewählt hat. Doch hierinne entschuldiget ihn genugsam die damalige Einrichtung des Lustspiels, nach welcher er der Knechte unmöglich entbehren konnte, die theils als geborne Sclaven, theils als gefangne oder erkaufte Barbaren noch weit unter unsre Bediente zu setzen sind und also auch das Recht haben, noch gröber zu denken und noch ungeschickter zu scherzen. Nach den Knechten hat Plautus besonders noch eine andre Art von Personen, die oft nicht weniger abgeschmackt spaßen und größtentheils durch Wortspiele witzig sein wollen; dieses sind die Schmarutzer, Leute, denen ihre Einfälle statt der Renten waren, und die von ihren Possen leben mußten. Allein in diesen Charaktern sind die schlechten Scherze des Plautus nicht nur zu entschuldigen, sondern sogar zu loben. Es war seine Absicht, diese Lustigmacher verhaßt zu machen. Würde er sie aber erreicht haben, wenn er ihnen einen wahren Witz und einen feinen Geist beigelegt hätte? Nimmermehr! Ihre Verdienste waren, daß sie Ohrfeigen leiden konnten, daß sie sich zu den schimpflichsten Verrichtungen brauchen ließen, daß sie von wunderbarer Gefräßigkeit waren und Leute dann und wann zu lachen machen konnten, die bei feinen Scherzen gegähnt hätten. Wäre es also nicht strafbar gewesen, wenn er ihnen durch eine feine Art zu denken bei seinen Zuschauern eine Art von Hochachtung zuwege gebracht hätte, die sie gar nicht verdienten? Zum Exempel, ein Maler wollte einen Affen malen, der über die Farben seines Herrn gerathen und mit dem Pinsel eben das zu machen suchte, was er oft hat machen sehen. Würde der Maler wohl unter der Pfote des Affen das Gesichte eines liebenswürdigen Frauenzimmers entstehen lassen? oder würde er nicht vielmehr durch das, was er den Affen malen läßt, auszudrücken suchen, daß es in der That ein Affe gemalt habe?

Wenn man also aus den Lustspielen des Plautus die Knechte und Parasiten wegnimmt, so werden in der That wenig oder gar keine schlechten Scherze übrig bleiben. Es ist nicht wahr,

daß er sie bei aller Gelegenheit anzubringen sucht, er weiß seine Personen vortrefflich zu unterscheiden und legt niemals einem Freigebornen Reden in den Mund, die man nur einem Knechte zu Gute halten würde. Seine lächerlichen Alten nehm' ich aus, wenn ihnen eine ausschweifende Liebe das Vorrecht giebt, närrischer als Andre ihresgleichen zu denken und zu handeln. Mit was für Ernst hat er nicht zum Exempel in dem Lustspiele „Trinummus" einen vernünftigen Vater in dem Philto, einen gehorsamen Sohn in dem Lysiteles, einen uneigennützigen Freund in dem Kallikles geschildert? Mit was für Anständigkeit sind die Muster getreuer Weiber Panegyris und Pinacium in dem „Stichus", mit was für Vorsichtigkeit die Tochter des Parasiten in der „Persianerin" gebildet? In diesen und dergleichen Charakteren, deren in seinen meisten Stücken einige vorkommen, zeige man mir das geringste Abgeschmackte, den geringsten anstößigen Scherz, und alsdann will ich es einräumen, daß Plautus nichts als ein ungeschickter Lustigmacher ist, der zu seinen Possen weder Zeit noch Personen zu wählen weiß. Wenn aber sein Witz nur da seichte ist, wo er seichte sein muß, wenn er nicht damit zu prahlen sucht und ihn nicht der Natur zum Trutz an unwürdige Gegenstände verschwendet, so muß man ihn nothwendig, wenn man billig urtheilen will, den meisten neuern Dichtern unendlich vorziehen, die in allen Kleinigkeiten so viel Geistiges anbringen, daß sie das Körperliche ihres Gedichts gar darüber aus der Acht lassen.

Wenn mein Gegner geglaubt hat, daß ich, die seichten Scherze des Plautus zu entschuldigen, einen nach dem andern vornehmen und etwas Schönes daraus zu erzwingen suchen würde, so hat er sich sehr geirrt. Ich entschuldige sie nicht an sich selber, sondern in Betrachtung auf das Ganze und in Ansehung der getroffnen Natur. Beinahe ebenso werde ich es mit den übrigen Fehlern, die er ihm vorwirft, machen, ob sie gleich etwas mehr auf sich zu haben scheinen. Die Fehler nämlich wider die mechanische Einrichtung sind es, welche „Die Gefangnen" in seinen Augen am Meisten unwürdig machen, den Namen des schönsten Stückes, das jemals auf das Theater gekommen ist, zu verdienen. Ich will sie etwas näher betrachten.

Der erste davon ist, daß Plautus wider die Einheit der Handlung soll verstoßen haben. Ich wundre mich, daß es mein Gegner gewagt hat, diesen Vorwurf zu machen, da er selbst mit dem Racine glaubt, daß Plautus größtentheils durch den einfachen

Stoff, den er auf eine recht wunderbare Weise in seinen Stücken auseinanderzusetzen und, ohne ihn zu verdoppeln, zu erweitern weiß, die großen Lobeserhebungen, die ihm die Alten ertheilet, verdienet habe. Doch dieses zeigt, daß er lieber selbst zu urtheilen, als nach andern Urtheilen sich zu richten gewohnt ist. Es scheint mir aber, daß er hier zu scharf urtheilet. Wahr ist es, die Handlung würde nicht unvollständig sein, wenn auch Tyndarus nicht ein Sohn des Hegio wäre; allein es würde ihr eine Eigenschaft fehlen, welche de la Motte zu einer besondern Einheit gemacht hat, ob sie gleich eigentlich mit zur Einheit der Handlung gehört. Diese ist die Einheit des Antheils, oder wie er sie in seiner Sprache nennet, l'unité de l'intérêt. Ist es nicht wahr, die Zuschauer würden mißvergnügt aus dem Schauplatze gegangen sein, wenn ein Mensch von so edlen Gesinnungen, als Tyndarus ist, nach allem seinem Unglücke, in das ihn nur sein großes Herz gestürzt hat, nichts als ein Sclave geblieben wäre? Wäre es billig gewesen, daß bei dem Schlusse des Stückes alle spielende Personen Ursache gehabt hätten, sich zu freuen, und nur die liebenswürdigste nicht? Stalagmus hat zwar auch nicht Ursache, sich zu freuen, allein Stalagmus ist ein Verbrecher und mit dem Tyndarus in keine Vergleichung zu stellen. Daß aber diese Episode dem Zuschauer ganz fremd sein würde, wenn ihm der Dichter in dem Vorredner nicht Nachricht davon gegeben hätte, glaube ich nicht. Ich bin vielmehr gewiß, daß Jeder, der in den theatralischen Verwicklungen nur ein klein Wenig Erfahrung hat, sich dieser Veränderung zum Voraus versehen würde, wenn er den Prolog auch vorher nicht gelesen hätte. Denn dadurch ist sie schon genug vorbereitet, daß der Dichter den Hegio in dem Stücke selbst, in dem letzten Auftritte des dritten Aufzuges, sagen läßt: Einen Sohn habe ich schon verloren, den mir ein Knecht als ein Kind von vier Jahren entwendet hat. Ich habe weder des Knechts, noch des Sohnes wieder habhaft werden können. Der andre nun ist auch in der Gewalt der Feinde. Was für ein Schicksal! Habe ich denn nur Kinder gezeugt, sie zu verlieren? Hätte Hegio diesen entführten Sohn nicht bald wiederfinden sollen, so wäre der Dichter sehr grausam gewesen, wenn er ihn ohne Noth unglücklicher gemacht hätte. Denn ein Vater, der dieses Unglück nicht gehabt, hätte hier eben die Dienste gethan. Es ist aber als eine große Schönheit an dem Plautus zu rühmen, daß er unvermuthete Fälle, die er anzu-

bringen gedenkt, auf eine so feine Art vorbereitet, daß sie die Annehmlichkeiten der Ueberraschung nicht verlieren. Viele von den neuen theatralischen Dichtern machen ihre Vorbereitungen auf eine so grobe Art, daß sie auch den dümmsten Zuschauer Alles vorhersehen lassen. Der Prolog mag also bei den Alten ein nothwendiges Theil der Komödie sein oder nicht, Plautus ist in beiden Fällen wegen Verdopplung der Handlung außer Schuld.

Es wäre einigermaßen gut, wenn ich ihn auch wegen der Einheit der Zeit so leicht vertheidigen könnte. Allein mein Gegner ist mir hierinne überlegen und hat es allzu deutlich erwiesen, daß der gute Dichter allzu geschwind gegangen ist. Alles, was ich folglich thun kann, ist, daß ich einige Anmerkungen anbringe, die das Verbrechen verkleinern, wenn sie es nicht gänzlich ablehnen können. Erstlich ist es falsch, daß die beiden Oerter, der Ort, wo der Schauplatz ist, und der Ort, wohin Philokrates reiset, den Philopolemus frei zu machen, nach der Rechnung meines Gegners 12 deutsche Meilen von einander gelegen haben. Die Rechnung an und für sich selbst ist zwar richtig, allein an den Suppositionen derselben habe ich Vieles auszusetzen. Der Schauplatz ist in Aetolien; so viel ist gewiß. Woher weiß man aber, daß der Ort, wo ihn Plautus hin verlegt, Kalydon sei? Kömmt in dem ganzen Stücke die geringste Spur davon vor? Da sich mein Gegner auf nichts zu gründen hat, warum hat er nicht lieber einen Ort ganz auf den Grenzen von Aetolien dazu erwählt? Was nun den Ort anbelangt, wohin Philokrates reiset, so nennt ihn Plautus Elis. Was für Ursache aber hat man, zu glauben, daß Plautus die Hauptstadt der Provinz dieses Namens meine? Kann er nicht vielmehr die ganze Provinz verstehen wollen, so daß er es uns freistellet, den nächsten den besten Ort in Gedanken zu haben? Wenn man also dem Dichter nicht ohne Noth allzu große Ungereimtheiten aufbürden will, so nehme man ein paar Grenzörter, die aufs Höchste etliche deutsche Meilen von einander liegen können. Alsdann könnte Philokrates diese Reise ganz geräumlich in einem Tage gethan haben, da es ohnedem eine Reise zu Wasser, wahrscheinlicher Weise über den korinthischen Meerbusen, war. Freilich, wenn man mit aller Gewalt Schwierigkeiten machen will, so kann man sich auch hier einbilden, daß an dem Tage gleich vielleicht conträrer Wind könne gewesen sein, und alsdann kömmt Plautus gewiß zu kurz. Zum Andern: gesetzt, wie ich selbst dafür halte, Plautus habe die

Rückkunft allzu sehr beschleunigt, man mag die beiden Oerter so nahe beisammen annehmen, als man will, so finde ich doch hierinne nichts als ein Vergehen, das er mit hundert alten und neuen Dichtern gemein hat. In wie vielen theatralischen Stücken erfordert die Handlung, wenn sie wirklich geschehen soll, nicht weit mehr Zeit, als die Vorstellung derselben vorbringt, wo die vierundzwanzig Stunden zu gar keiner Entschuldigung dienen können! Corneille hat in seiner dritten Abhandlung genugsame Exempel davon angeführet, und ich kann mich um so viel besser darauf beziehen, da es gleich die Abhandlung ist, welche unsre Leser in eben diesem Stücke übersetzt finden. Zuschauer, welche keine Kunstrichter sind (denn diese sind immer allzu scharfsichtig, als daß sie nicht einen großen Theil von dem Vergnügen, welches sie aus der Vorstellung eines Schauspiels ziehen, verlieren sollten), lassen sich von der Hitze der Handlung fortreißen, und ich bin gewiß, die meisten Römer werden diese Uebereilung des Plautus nicht bemerkt, wenigstens nicht angemerkt haben. Drittens muß ich nicht anzuführen vergessen, daß es deutlich erhellet, Plautus habe diese Schwierigkeiten selbst eingesehen; daher er sie auch so klein und unmerklich, als immer möglich, zu machen gesucht hat. Er läßt die Reise zu Wasser und dazu auf einem Jachtschiffe geschehen, und was das Vornehmste ist, so bestimmt er beide Oerter nur ganz allgemein. Aetolia haec est, spricht der Parasite im ersten Auftritte. Meinem Gegner scheint diese Nachricht lächerlich, und sie würde mir es selbst scheinen, wenn ich nicht einen feinen Kunstgriff dahinter zu finden glaubte. Er will seinen Zuschauern vielleicht die Gelegenheit benehmen, auf einen gewissen Ort zu fallen, der leicht einer sein könnte, der zu weit von Elis entfernt wäre. Corneille schreibt in der angeführten Abhandlung einem gleichen Kunstgriffe in Ansehung der Einheit des Orts vielen Nutzen zu. In den Stücken nämlich, wo es unmöglich ist, daß der Schauplatz auf einem Orte bleiben kann, solle man nur den allgemeinen Ort, z. Ex. Paris, Lyon, niemals aber den besondern, dieses oder jenes Haus, dieses oder jenes Zimmer nennen, damit der Zuschauer die Veränderung der Bühne nicht so leicht bemerken könne. Und eben dieses wollte ich nach Veranlassung des Plautus in Ansehung der Einheit der Zeit rathen. Wenn es nämlich der Inhalt des Stücks nothwendig erfordert, daß eine Person an einen Ort verschickt werden muß, der nicht anders als etwas entfernt von dem Orte der Bühne sein kann, so ist es gut, daß man keinen von den Oertern ins-

besondre nennt, wenn es nämlich wahre Oerter sind. Will man sich diese Freiheit nicht nehmen, so wird man hundert Materien, die auf dem Theater eine vortreffliche Wirkung thun würden, nicht darauf bringen können. Zum Beweise können „Die Gefangenen" selbst sein. Mehr weiß ich in der That nicht in diesem Punkte zum Vortheile meines Dichters beizubringen; ich glaube aber doch, daß es genug sein wird, zu zeigen, daß er nur alsdann einige kleine Schönheiten der Kunst aus den Augen gesetzt hat, wenn er größern und wesentlichern Schönheiten hat Platz machen wollen.

Ich will mich zu einigen andern, kleinern Vorwürfen meines Gegners wenden. Die sogenannten Aparte sind ihm sehr anstößig, und sie müssen es allen Leuten von Geschmack sein. Doch haben sie auf den Theatern der Alten nicht so viel Unwahrscheinliches gehabt, als sie bei uns haben. Die Bühne der Römer war von einer besondern Größe, daß es ganz wahrscheinlich war, daß eine Person die andre nicht hörte, wenn diese auf der und jene auf dieser Seite stand. Zum Exempel der zweite Auftritt des vierten Aufzuges ist der unnatürlichste eben nicht. Ergasilus ist vorne auf der Bühne, das Haus des Hegio ist in dem Hintertheile des Theaters; er hatte also nach der Größe der Römischen Bühne noch Schritte genug bis dahin zu machen, und er konnte noch von Vielen auf seinem Wege aufgehalten werden. Zwar ist es uns etwas Seltsames, daß er, da er so sehr eilen will, gleichwohl so viel unnützes Zeug immer auf einem Platze spricht; ich vermuthe aber, daß dieses bei den geschäftig-müßigen Knechten der Römer ganz wohl als eine feine Satire wird Platz gefunden haben.

Das, was mein Gegner wider die Person des Stalagmus sagt, gründet sich größtentheils auf das, was er wider die Einheit der Handlung eingewendet hat, und insoweit habe ich schon darauf geantwortet. Die Gegenwart des Stalagmus wurde nothwendig erfordert, wenn Tyndarus für den Sohn des Hegio sollte erkannt werden; daß aber dieses nothwendig war, habe ich aus seinem Charakter gezeiget, und Stalagmus fällt also nicht vom Himmel. Daß aber mein Gegner nicht begreifen kann, wer ihn wieder zurückbringt, das wundert mich. Wahr ist's, von sich selbst wiederzukommen, hatte er keine Ursache; Philokrat konnte ihn auch nicht mit Gewalt wieder mitgenommen haben, weil er ihn nicht einmal kannte. Allein war denn nicht Philopolemus in Elis? Konnte ihn Der nicht während seiner Gefangenschaft ent-

deckt haben? Und als einen Knecht seines Vaters, als einen Räuber seines Bruders hatte er Recht, ihn auch wider seinen Willen mit sich fortzuschleppen.

Die Stelle, da Tyndarus zum Schlusse des Stücks sagt: Nun besinne ich mich auch, wenn ich nachdenke. Es ist mir, als ob ich wie im Traume einmal gehört hätte, daß mein Vater Hegio heiße, ist in der That etwas übertrieben, wenn Tyndarus damit sagen will, daß er es in den ersten vier Jahren seiner Kindheit, als er noch in seines Vaters Hause gewesen, gehört habe. Allein kann er es denn nicht in Elis einmal von seinem Herrn gehört haben, dem es Stalagmus vielleicht entdeckte, als er mit ihm den Handel traf? Stalagmus aber hat es ohne Gefahr entdecken können, da die Aetolier und Elienser oft in Krieg mit einander verwickelt waren und also entlaufene Sclaven einander wohl schwerlich auslieferten. Wie Vieles läßt sich entschuldigen, wenn man es nur nicht immer auf der schlimmsten Seite ansieht!

Daß der Schmarutzer in drei Aufzügen allemal der Erste auf der Bühne ist, wird wohl Wenigen anstößig sein. Wenigstens sind die Kunstrichter, Gott sei Dank, so weit noch nicht gegangen, daß sie Regeln festgesetzt hätten, in welcher Ordnung die Personen auf- und abtreten sollten. Wer weiß zwar, was bald geschehen wird, da man itzo ohnedem die geringsten Kleinigkeiten in der Poesie auf einen metaphysischen Fuß zu setzen bemüht ist? Ich will im Voraus viel Glück dazu wünschen. Daß übrigens Plautus die Parasiten dazu gebraucht, wozu die Neuern den Arlequin aufgeführet haben, ist ein sehr artiger Einfall, der aber vielleicht mehr Wahrheit haben würde, wenn man ihn umkehrte und sagte, daß der Arlequin der neuern komischen Dichter ohne Zweifel aus der Person der Parasiten bei den Alten entstanden sei.

Ich will gern glauben, daß die Beschuldigungen meines Gegners, ohngeachtet Alles dessen, was ich darauf zu antworten für gut befunden habe, in vielen Stücken noch ihre Kraft behalten werden. Ich bin auch nicht so blind, daß ich an meinem Dichter nicht hier und da einige Unregelmäßigkeiten, einige üble Scherze und dergleichen sehen sollte; ich sehe sie sogar in den „Gefangenen“ selbst. Gleichwohl sind sie viel zu geringe, als daß ich mein Urtheil widerrufen sollte, daß dieses Stück das schönste sei, welches jemals auf das Theater gekommen ist. Ich will es kurz anzeigen, worauf ich mich gründe.

Ich nenne das schönste Lustspiel nicht dasjenige, welches am

Wahrscheinlichsten und Regelmäßigsten ist, nicht das, welches die sinnreichsten Gedanken, die artigsten Einfälle, die angenehmsten Scherze, die künstlichsten Verwicklungen und die natürlichsten Auflösungen hat: sondern das schönste Lustspiel nenne ich dasjenige, welches seiner Absicht am Nächsten kömmt, zumal wenn es die angeführten Schönheiten größtentheils auch besitzt. Was ist aber die Absicht des Lustspiels? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern. Die Mittel, die es dazu anwendet, sind, daß es das Laster verhaßt und die Tugend liebenswürdig vorstellet. Weil aber Viele allzu verderbt sind, als daß dieses Mittel bei ihnen anschlagen sollte, so hat es noch ein kräftigers, wenn es nämlich das Laster allezeit unglücklich und die Tugend am Ende glücklich sein läßt; denn Furcht und Hoffnung thut bei den verderbten Menschen allezeit mehr als Scham und Ehrliebe. Wahr ist es, die meisten komischen Dichter haben gemeiniglich nur das erste Mittel angewendet; allein daher kömmt es auch, daß ihre Stücke mehr ergetzen als fruchten. Plautus sah es ein, er bestrebte sich also, in den „Gefangnen" ein Stück zu liefern, ubi boni meliores fiant, da er seine übrigen Spiele den Zuschauern nur durch ein ridicula res est anpreisen konnte. Es ist ihm als einem Meister geglückt, und so, daß ihn Niemand übertroffen hat. Wenn man überzeugt sein will, wie liebenswürdig die Tugend geschildert sei, so darf man auch nur den dritten Auftritt des zweiten Aufzuges lesen. Jeder, wer eine empfindliche Seele besitzt, wird mit dem Hegio sagen: Was für großmüthige Seelen! Sie pressen mir Thränen aus. Noch schöner aber ist der fünfte Auftritt des dritten Aufzuges. Wer die Tugend und das göttliche Vergnügen, welches sie über die Seele ergießt, kennet und empfunden hat, würde gewiß Niemand anders als Tyndarus sein wollen, wenn er bei gleichen Umständen die Wahl hätte, eine von den daselbst vorkommenden Personen zu sein, und würde das Unglück, das ihm droht, gegen die Freude, die er aus seiner löblich vollbrachten That schöpfet, wenig achten. Noch weit kräftiger aber wirken die Reizungen seiner Tugend, da er zuletzt glücklich wird. Ich wollte wünschen, daß dem guten Plautus nicht einige Zeilen entwischt wären, die seinen Charakter, da er nunmehr sein Glück weiß, etwas hart machen:

Tyndarus. At ego hunc grandis grandem natu ob furtum
ad carnificem dabo.
Ph. Meritus est. *Tyn.* Ego edepol huic meritam mercedem dabo.

Er sagt diese Drohungen zwar dem ärgsten Bösewichte, doch würden sie, sollte ich meinen, in eines Andern Munde anständiger gewesen sein. Die Rache ist keine Zierde für eine große Seele. Was für ein Lob endlich verdient nicht Plautus, daß er die gereinigte Moral, welche durch das ganze Stück herrscht, nicht durch den allzu zärtlichen Affect der Liebe geschwächt hat! Wie viel hat er hierinne Nachfolger? Keinen. Wie groß aber würde der Nutzen sein, wenn man ihm gefolgt wäre? Unendlich! Alsdann würde der Schauplatz in der allereigentlichsten Bedeutung die Schule guter Sitten geworden sein. Ich habe oben gesagt, daß in den Lustspielen der Alten auch die besten Personen nur solche wären, die weder einen erhabnen Geist noch ein edles Herz verlangten. „Die Gefangnen" des Plautus muß man hiervon ausnehmen; worinne er den nach ihm folgenden Dichtern das erste Muster gegeben hat, wie das Lustspiel durch erhabne Gesinnungen zu veredeln sei. Wie gut wäre es, wenn sie ihm treuer gefolgt wären!

Ich bleibe also dabei, daß „Die Gefangenen" das schönste Stück sind, das jemals auf die Bühne gekommen ist, und zwar aus keiner andern Ursache, welches ich nochmals wiederholen will, als weil es der Absicht der Lustspiele am Nächsten kömmt und auch mit den übrigen zufälligen Schönheiten reichlich versehen ist. Diese sollte ich nun umständlich entwickeln und ihren innerlichen Werth feste setzen; ich bin aber auf den Einfall gekommen, sie lieber in einer Nachahmung empfindlich zu machen. Ich will meinen Lesern nicht voraus sagen, von welcher Art diese Nachahmung sein soll; genug, daß ich sie in einem der nächsten Stücke liefere.

Ich habe auf Unterschiednes in dieser Kritik nur mit dem Finger gewiesen, welches ich schon zu seiner Zeit näher ausführen werde, da es ohnedem nicht das letzte Mal ist, daß ich des Plautus in dieser Monatsschrift gedenke.

Samuel Werenfels'

Rede zu Vertheidigung der Schauspiele.

Aus dem Lateinischen
ins Deutsche übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet

von

M. Immanuel Friedr. Gregorius aus Camenz.

Wittenberg 1750. In 4to, auf 40 Seiten. 1)

Diese Rede des berühmten Werenfels ist in ihrer Grundsprache ein lesenswürdiges Stück. Sie ist nicht eine Vertheidigung der Schauspiele überhaupt, sondern nur insoferne sie in Schulen aufgeführt zu werden verdienen. Nach einem kurzen Eingange, in welchem er die Wichtigkeit seiner Materie darthut und von der Annehmlichkeit der Schauspiele, die von Niemanden in Zweifel gezogen wird, redt, kömmt er auf seinen Hauptsatz und zeiget auf eine doppelte Art, was sie für einen unwidersprechlichen Nutzen bei der Jugend haben können. Er betrachtet sie erstlich, inwieferne sie den Zuschauern nutzen; er redet von der Kenntniß der Menschen, von der Verabscheuung des Lasters, von der Liebe zur Tugend, wozu sie uns die vortrefflichsten Anleitungen geben, und weiset zugleich, daß diese Anleitungen in der lebhaften Abschilderung wahrscheinlicher Gemüthsarten, in der Vorstellung einnehmender Begebenheiten und in der Anführung wichtiger Sittensprüche liegen können. Doch nicht genug, daß sie uns zu tugendhaften Menschen machen, sie können auch unsre Wissenschaften vermehren und unsre Fähigkeiten stärken. Die merkwürdigsten Exempel der Historie, die ernsthaftesten Wahrheiten der Weltweisheit, ja selbst die Streitigkeiten unterschiedner Religionen können auf das Nachdrücklichste darinne vorgestellet werden.

---

1) Beiträge 2c. 2c., Drittes Stück (IV.). S. 469—476. — A. d. H.

Und was die Beredsamkeit für Nahrung in denselben finde, haben die größten Meister derselben alter und neuer Zeit bewiesen. Ebenso richtig finden wir den Nutzen der Schauspiele, wenn wir uns anderntheils an die Stelle Derer, die sie selbst vorstellen, setzen. Diese nehmen nicht allein an allen den angeführten Vortheilen der Zuhörer Theil, sondern sie stärken auch dadurch ihr Gedächtniß, welches nothwendig in der Jugend geschehen muß, und üben sich in der körperlichen Beredsamkeit, welche, nach des Demosthenes eignem Ausspruche, die vornehmste Eigenschaft eines Redners ist. Alles dieses führt unser Redner auf eine würdige Art aus und zeigt zum Ueberflusse, daß die größten Schulmänner, ein Johann Sturm und ein Comenius und, welche in dieser Sache kein geringer Ansehen haben, die Glieder der Gesellschaft Jesu selbst die Nothwendigkeit der Schauspiele in den Schulen erkannt haben.

Dieses, was wir anführen, ist nichts als der trockne Inhalt. Wenn unsre Leser von der Vortrefflichkeit der Ausführung urtheilen wollen, so müssen sie das Original selbst oder eine getreure Uebersetzung, als die gegenwärtige ist, zu Rathe ziehen. Es ist ein Glück, daß uns diese nicht fehlt. Schon vor einigen Jahren ist sie uns von einer geschickten Feder in den Kritischen Beiträgen geliefert worden. Wir würden sie allzu wenig loben, wenn wir nur sagen wollten, daß sie die Gregorische bei Weitem übertreffe. Eine gute und schlechte Arbeit muß man auch nicht einmal mit einander vergleichen, wenn man beiden will Recht widerfahren lassen. Wir schließen nicht ohne Grund, daß Herr M. Gregorius seinen Vorgänger gar nicht müsse gekannt haben; welches ihn zwar von dem Verdachte des Ausschreibens befreiet, in der That aber zu einer Schande gereicht. Bei einem Schriftsteller muß es das Erste sein, sich zu erkundigen, wie weit es Andre in der Arbeit, die er unternimmt, schon gebracht haben. Und besonders ist ein Uebersetzer verbunden, keine Schrift vorzunehmen, von der man schon eine Uebersetzung hat, wenn er nicht gewiß überzeugt ist, daß er eine ungleich bessre liefern kann. Hätte der Herr Magister gewußt, daß diese Rede schon übersetzt sei, so würde er es gewiß unterlassen haben, die Welt mit ein paar Bogen voller Schulknabenschnitzer zu beschenken, und sein Bißchen Ehre würde auf dieser Seite auch keinen Abbruch gelitten haben. Unser Urtheil würde sehr ungerecht scheinen, wenn wir es nicht bewiesen. Wir wollen ihm also in aller Kürze Stück vor Stück zeigen, daß er erstlich die lateinische Sprache sehr schlecht verstehe, daß

er andern s fast ebenso wenig der deutschen gewachsen sei, und welcherlei drittens seine Anmerkungen schlecht sind.

Von dem ersten Stücke wollen wir nur ein paar Stellen anführen, welche allzu deutlich in die Augen fallen. Weiß denn der Herr Magister nicht, was apparatus figurarum heißt, daß er es durch Zubereitung von Figuren übersetzt? Es ist zwar wahr, in seinem Wörterbuche wird er Anstalt, Zurüstung und dergleichen gefunden haben; allein genade Gott, wenn ein Uebersetzer noch das um Rath zu fragen gezwungen ist! Kann der Herr Magister seinen Text verstanden haben, wenn er auf der 34. Seite übersetzt: Wie machen es die alten lateinischen und griechischen Tragödienschreiber? Gewiß, dieselben haben ihre Zuschauer mit keinem Vergnügen erfüllt, indem sie in ihren Erdichtungen alle andre Leidenschaften, nur nicht die Liebe ausgedrückt. Wie macht es Plautus? Kömmt er uns nicht in seinen „Gefangnen" ganz unangenehm vor, darinne er nach seinem Geständnisse rc. Ein Jeder, wenn man auch das Original nicht bei der Hand hat, sieht, daß der Uebersetzer gleich das Gegentheil von dem sagt, was er sagen sollte. Wir wollen die übrigen Fehler dieser Art übergehen; die angeführten sind hinlänglich, den Leser vor seiner Uebersetzung zu warnen.

Sein Deutsch würden wir nicht tadeln, wenn er es nicht ausdrücklich auf dem Titel gemeldet, daß er diese Rede ins Deutsche übersetzt. Es scheinet, als habe er selbst einen kleinen Argwohn gehabt, es möchten einige seiner Leser zweifeln, ob seine Uebersetzung nicht vielmehr wendisch sei. Es ist also ganz klug gethan, daß man, allen Irrungen vorzukommen, dem Leser gleich voraus sagt, in was für einer Sprache man habe schreiben wollen. Welcher ehrliche Deutsche sagt: Ausübungen des Körpers? Körperliche Uebungen sagt er wohl, und das versteht man auch, ohne darüber nachzudenken. Dem Urtheile seinen Namen unterschreiben: was heißt denn das? Ein Urtheil unterschreiben, das versteh' ich. Wir erlangen in den Schauspielen ein Gelächter über die Thorheit: aus welcher Sprache ist denn diese schöne Redensart genommen? Die Vorstellung einer zierlichen Stellung und dergleichen Ausdrücke wollen wir gern mit Stillschweigen übergehen; denn es ist uns in der That ein schlecht Vergnügen, dergleichen Schnitzer auszusuchen.

Auf seine Anmerkungen endlich zu kommen; diese zeigen eine solche Belesenheit an, daß man erstaunen muß, wie ein Herr Magister das Herz hat haben können, die Arbeit eines Mannes, wie Werenfels war, damit zu verstellen. Wir wollen nur Einiges davon anführen und Den, welcher Lust hat, sich damit zu erbauen, auf das Uebrige verweisen. Z. E. Wenn Werenfels von der Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen redet, so glaubt unser Polyhistor wer weiß was zu sagen, wenn er darunter setzt: Daher schreibt Horaz:

Omne tulit punctum etc.

Er bringt das Wort Pedante, welches Werenfels nicht einmal gebraucht, bei Gelegenheit einmal an, und alsbald glaubt er Ursache genug zu haben, eine ganze Stelle aus dem Bayle davon anzuführen, welche nicht die geringste Beziehung auf den Ort, an welchem er sie anführt, hat. Doch so was wäre einem Menschen, der nichts Bessers zu sagen weiß, noch zu Gute zu halten, wenn er nur gezeigt hätte, daß er die Stellen, welche er anführt, verstünde. Werenfels verdammt die Anrufung der Götter und das Schwören bei ihren Namen in den Schauspielen, und unser Herr Magister setzt mit vieler Ueberlegung darunter: Horaz sagt daher recht:

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit.

Es ist unmöglich, daß er diese Stelle bei dem Horaz selbst kann gelesen haben; denn sonst würde er gewiß wissen, daß in dieser Stelle eine der wichtigsten theatralischen Regeln verborgen liege, und daß sie nichts weniger als das bedeute, was er sie bedeuten läßt. Wer hat denn dem Herrn Gregorius gesagt, daß in dem Traume des Scipio lauter Gottheiten aufgeführet würden? Wir verlangen gar nicht, daß er dieses Singespiel selbst solle gelesen haben; allein als ein Magister hätte er es wohl aus dem Cicero schließen können, daß dieses nicht möglich sei. Der „Neue Büchersaal“ hat ihm vortreffliche Dienste bei diesen sauern Anmerkungen gethan. Woher wüßte man es auch sonst als aus dem „Büchersaale“, daß Plato die Dichter aus seiner Republik verbannt? Werden die Verfasser nicht selbst herzlich über die Einfalt unsers Notenschreibers haben lachen müssen? Seine Art, gelehrte Männer zu loben, ist auch ganz besonders. Einem Manne von entschiednem Verdienste das Beiwort unvergleichlich zu geben, ist gewiß unvergleichlich.

Wenn wir über diese Rede hätten Anmerkungen machen

sollen, so würden wir vornehmlich darauf gesehen haben, daß wir alle die Gründe, die der Verfasser nur insbesondre für die Schauspiele in Schulen anbringt, auf die Schauspiele überhaupt angewendet hätten. Wir würden mit Exempeln gezeigt haben, daß man wirklich die ernsthaftesten philosophischen Wahrheiten, ja selbst Religionsstreitigkeiten auf das Theater bringen könne und gebracht habe. Wir würden die Laster und Tugenden angeführt haben, die man mit gleichem Glück in den Lustspielen vollkommen verhaßt und vollkommen liebenswürdig vorgestellt hat, und viele andre Sachen, wozu man aber Belesenheit in den Schauspielen selbst nöthig hat, die wir freilich einem Herrn Magister nicht zumuthen wollen.

Wir wundern uns übrigens gar nicht, daß diese Uebersetzung gleichwohl in so vielen Zeitungen ungemein gelobt worden ist; woher diese gefälligen Urtheile entsprungen, wird Herr Gregorius am Besten wissen, und wir wissen es auch.

Die Schauspielkunst.

An die Madame *** durch den Herrn Franciscus Riccoboni den Jüngern.

Aus dem Französischen übersetzt.[1])

Vorbericht des Uebersetzers.

Wir haben die Uebersetzung dieses Stücks unsern Lesern schon im vorhergehenden Stücke versprochen. Es ist nur in diesem Jahre in Paris auf sieben und einem halben Bogen in Octav herausgekommen[2]) und verdienet wegen der vielen vortrefflichen Anmerkungen, die es ungeachtet seiner Kürze enthält, daß wir es ganz mittheilen. Der ältere Riccoboni, der Vater unsers Verfassers, hat sich schon um die Schauspielkunst durch seinen Tractat von der Declamation und sein italienisches Gedichte von der Kunst zu agiren sehr verdient gemacht, und wir werden nicht ermangeln, ehestens Beides in einer deutschen Kleidung auch in unsre „Beiträge" einzurücken.

---

1) Beiträge 2c. 2c., Viertes Stück (I.). S. 481—544. — In unsern Anmerkungen zu diesem Stück theilen wir den Wortlaut einzelner Stellen des Originals mit, wo wir dies sowohl in sprachlicher Beziehung als des besseren Verständnisses halber für zweckmäßig erachteten. — A. d. H.

2) Der Titel des französischen Originals lautet: „L'Art du Théâtre, à Madame ***. Par François Riccoboni. A Paris, chez C. F. Simon, Fils ..... et Giffart, Fils ..... MDCCL." — A. d. H.

Vorrede.

Ich hatte dieses kleine Werk schon vor verschiednen Jahren ausgearbeitet. Einige Freunde, welchen es bekannt war, wollten mich bereden, es gemein zu machen.[3]) Allein eine ganz wohlgegründete Zärtlichkeit[4]) hat mich bis itzo davon abgehalten. Wenn man sich in einer Kunst, die man selbst ausübet, zum Lehrer aufwirft, so scheint es übelgesinnten Gemüthern allezeit, als wolle man sich zum Muster vorstellen. Ich wollte nicht gern einer Absicht wegen im Verdacht sein, die ich niemals gehabt hatte. Itzo aber, da mich meine üble Gesundheit nöthiget, das Theater aufzugeben, glaube ich auf dieser Seite nichts mehr zu befürchten zu haben. Denn wie kann man sich einbilden, daß ich nach einem Ruhme strebe, von dem ich in Zukunft nicht den geringsten Nutzen mehr ziehen kann?

Inhalt.

3) Im Original: donner au Public. — 4) délicatesse.

Madame!

Der Geschmack, den Sie an den Schauspielen haben, ist bei Ihnen zu einer Leidenschaft geworden. Sie begnügen Sich nicht blos mit dem Vergnügen, sie vorstellen zu sehen, Sie führen sie selbst mit vielem Eifer auf. Die Mode scheinet Ihre Neigung zu rechtfertigen. Paris ist voller kleinen Theater,[5]) und Jedermann will ein Schauspieler sein. Weil man Alles, was man unternimmt, so gut wie möglich ausführen muß, so haben Sie geglaubt, guten Rath nöthig zu haben, um in einer Kunst, die Sie schwer befanden, glücklich zu sein. Sie haben Sich deswegen an mich gewandt und mich zu Ihrem Führer bei Ihren theatralischen Ergetzungen erlesen. Allein, Madame, es ist nicht genug, daß man über einige Rollen, die man übernommen hat, vernünftig zu reden weiß, und daß man sie mehr durch Gewohnheit[6]) als durch Kenntniß Andern lehren kann: man muß sich in den Stand setzen, mit Ueberlegung spielen zu können, indem man die wahren Grundsätze der Kunst inne hat. Wie aber soll man diese lernen, da sich Niemand sie aufzusetzen die Mühe genommen; da die Schauspieler selbst genöthiget sind, in ihrem ganzen Leben Regeln durch die öftre Uebung aus einander zu wickeln,[7]) die sie, ehe sie angefangen, hätten wissen sollen, und die man nicht eher kennen lernt, als bis man nicht mehr im Stande ist, sie zu brauchen? Mein Vater hat ein kleines Werk verfertiget, welches Gedanken über die Declamation heißt. Es ist voller feinen und zärtlichen[8]) Betrachtungen. Allein wie viel Leser haben sich betrogen, wenn sie es vollkommen zu verstehen geglaubt haben! Es ist beinahe unmöglich, die Meisterstücke,[9]) welche einen Schauspieler vortrefflich und in seiner Kunst vorzüglich machen, wohl einzusehen, wenn man nicht vorher von den Wegen, nur zum Mittelmäßigen zu gelangen, wohl unterrichtet ist. Gedanken aber über die Declamation zu lesen, ehe man die Kunst zu declamiren gelernt hat, heißt malen wollen, ohne die Zeichenkunst vorher begriffen zu haben. Es ist meine Absicht nicht, zu diesem Werke, welches ich ebenso hoch schätze als Den, der es geschrieben hat, etwas hinzuzusetzen. Ich will Ihnen nur, Madame, die kleinen Grundsätze davon absondern, die man zu allererst wissen muß, und welche zur Einleitung eines Werks dienen können, in welchem Sie hernachmals das wirklich Erhabene des Theaters finden werden.

---

5) Théâtres particuliers. — 6) par méchanique. — 7) développer .... des régles. — 8) les plus délicates. — 9) coups de maître.

Die Bewegung.[10])

Ich will zuerst von der Bewegung reden, und dieses wird Ihnen vielleicht etwas widersinnisch vorkommen. Wenn Sie aber überlegen, daß man, wenn man auf der Bühne erscheint, sich eher zeigt, als man redt, so werden Sie zugestehen, daß das Tragen [11]) das Erste ist, wovon man sich unterrichten muß.*) Dieses Stück scheint übrigens Denjenigen, welche keine Uebung haben, das allerschwerste. Es ist es auch in der That. Man kann nimmermehr seine Rolle so spielen, wie man es sich vorgesetzt, ohne vorher alle die Schwierigkeiten der Stellung [12]) überstiegen zu haben. Man sagt gemeiniglich, daß es keine Regeln für die Bewegung gebe, und ich glaube, man betriegt sich. Ich verstehe durch die Bewegung nicht allein die Bewegung der Arme, sondern überhaupt aller Theile des Körpers. Denn blos von ihrer Uebereinstimmung hängt die ganze Anmuth eines Schauspielers ab.

Ein gutes Ansehen zu haben, muß man sich aufgerichtet halten, doch nicht allzu sehr. Alles, was zu viel ist, läßt gezwungen, scheint den Augen unangenehm und wird hinderlich. Uebrigens wenn man sich allzu aufgericht hält, beraubt man sich des größten Vortheils bei den tragischen oder hohen komischen Stellen. Wenn man sich erhabner als die übrigen Personen, mit welchen man auf der Bühne ist, zeigen und ein gebietrisches Ansehen annehmen muß, alsdann muß man sich brüsten und durch die Stellung [13]) größer als alle die Andern scheinen. Hält man sich aber die ganze Rolle durch so aufgericht als möglich, wie will man sich in den Augenblicken, wo die Stellung erhabner sein muß, größer machen? Man hat auch zu bedenken, daß ein allzu sehr zurückgeworfner Körper und ein allzu hoher Kopf den

*) Die Ordnung, der ich folgen werde, ist eben diejenige, nach welcher ein Schauspieler seine Kunst erlernen muß.

10) Le Geste. — 11) la contenance. — 12) la figure. — 13) par sa contenance.

Schultern Zwang anthut und die Bewegung der Arme verhindert.

Manchmal ist man genöthiget, sich zu krümmen, wenn man Ehrfurcht oder Zärtlichkeit ausdrücken muß. Bei diesen Gelegenheiten machen viel Schauspieler eine sehr üble Stellung. Gemeiniglich biegen sie sich über den Lenden, indem sie den Unterleib und die Brust ganz steif halten. Weil sich nun der Körper in dieser Stellung außer dem Gleichgewichte befindet, wenn beide Füße bei einander stehen, so setzen sie den hintersten weiter zurück, biegen das vorderste Knie ein Wenig, erheben den einen Arm sehr hoch, strecken den andern an der Hüfte herab und spielen ganze Stellen in der Lage eines Klopffechters, wie er uns auf alten Bildsäulen fechtend vorgestellt wird. Da diese gezwungene Stellung so sehr Mode geworden ist, so hat man sich durch das öftre Sehen so daran gewöhnt, daß man das Lächerliche davon gar nicht mehr wahrnimmt. Man muß sich mit der Brust biegen, ohne wegen Vergrößerung der Schultern [14]) besorgt zu sein, die bei dieser Gelegenheit niemals eine schlechte Gestalt bekommen können. Man wird mir einwenden, daß die starren römischen Rüstungen und die Schnürbrüste der Frauenzimmer sich mit meiner gegebenen Regel nicht vertragen. Ich gebe es zu, daß alle diese Kleidung unbequem ist; allein es ist besser, wenn der Anputz Einem Gewalt anthut, blos den Kopf, welcher allezeit das vornehmste Theil des Körpers ist, niederzusenken, den Körper selbst aber nur ganz wenig zu biegen; und diese Stellung ist zugleich den Augen angenehm und mit der Beschaffenheit der Rede übereinkommend. Wenigstens können die Mannspersonen in dem Lustspiele sich mit dem Zwange der Kleidung nicht im Geringsten entschuldigen.

Man muß mit gewissen, aber gleichen, gemäßigten und ununterbrochenen Schritten gehen. Einige tragische Schauspieler glauben sich ein besseres Ansehen zu geben, wenn sie mit so scharf aufgesetzten Schritten gehen, daß der ganze Körper davon erschüttert wird und ihr Steifrock bei jedem Tritte tanzet. Aber weit gefehlt, daß so ein außerordentlicher Gang das Edle vermehre; er thut vielmehr der Verstellung Schaden [15]) und entdeckt den angeputzten Schauspieler, wo man blos die Freiheit eines Helden wahrnehmen sollte.

Endlich weiß man oft nicht, was man mit seinen zwei Händen

---

14) sans craindre de grossir ses épaules. — 15) fait tort à l'illusion.

anfangen soll. Meistentheils hat man in der einen den Hut. Allein wenn sich der Schauspieler zu bedecken verbunden ist, so sieht man, daß er oft ganz aus seiner Verfassung kömmt.[16]) In unsrer Kleidung kann man sich noch helfen, wenn man die eine Hand in den Busen und die andere in die Tasche steckt, in dem tragischen Anputze aber kann man die eine Hand und oftmals, wann es sich nicht besser thun läßt, auch beide nicht anders als auf den Rücken legen.

Wenn man nur auf den Bau eines Menschen Achtung geben wollte, so würde man sehen, daß er niemals leichter und schöner stehen könne, als wenn er auf beiden Füßen, einen nicht weit von dem andern, ruhet und die Arme und Hände so sinken läßt, wie sie natürlicher Weise nach ihrem Gewichte fallen. Diese Stellung, die Hände auf den Taschen, nennt man in der Tanzkunst die zweite Stellung. Sie ist die einfachste und natürlichste; gleichwohl hat man unendliche Mühe, sie Anfängern im Tanzen üblich zu machen. Es scheint, als ob sich die Natur beständig sich selbst widersetze. Das Vernünfteln, welches nicht allezeit so gar vernünftig ist, suchet beständig die einfachen Schönheiten zu vermeiden; wie wir denn sehen, daß heut zu Tage in allen Künsten das Außerordentliche und Gesuchte beinahe allzu sehr Mode ist.

Wenn man redt, so müssen sich die Arme bewegen. Das ist der Punkt, wobei Sie mich, Madame, ohne Zweifel erwarten, und vielleicht glauben Sie, daß ich allzu spät darauf gekommen bin. Gleichwohl glaube ich nicht schon allzu viel unnütze Sachen gesagt zu haben. Ich will mich bemühen, die Theile, welche am Meisten mechanisch sind, durch eine desto genauere Auseinandersetzung zu erklären, je schwerer das zu verbessern ist, was man sich einmal übel angewöhnet hat.

Die Anmuth der Arme erlangt man nur durch viele Bemühungen. So gut auch die natürlichen Geschicklichkeiten darzu sind, so hangt dennoch die Vollkommenheit von der Kunst ab. Damit die Bewegung des Armes weich sei, muß man folgende Regel genau beobachten. Wenn man einen davon erheben will, so muß der obere Theil desselben, der Theil nämlich von der Schulter an bis an den Ellebogen, sich zuerst von dem Körper losmachen und die andern beiden Theile, welche nur nach und nach und ohne Uebereilung in stärkre Bewegung müßten gebracht werden, mit sich in die Höhe ziehen. Die Hand muß ganz zur

16) vous le voyez . . . . décontenancé.

Letzt gebraucht werden. Sie muß gegen den Boden zu gekehrt sein, bis sie der vordre Theil des Armes zur Höhe des Ellebogens gebracht hat; alsdann wendet sie sich in die Höhe, da unterdessen der Arm seine Bewegung bis zu dem bestimmten Punkte immer fortsetzt. Wenn man Alles dieses ungezwungen beobachtet, so ist die Bewegung vollkommen angenehm. Bei dem Herabsinken aber muß die Hand zuerst fallen, und die übrigen Theile müssen ihr in ihrer Ordnung folgen. Man muß auch Acht haben, daß man die Arme niemals allzu steif halte, und muß gegentheils immer die Biegsamkeit des Ellebogens und der Hand wahrnehmen lassen. Die Finger müssen nicht gänzlich gestreckt, sondern mit Anmuth gebogen sein, so daß man das natürliche Verhältniß unter ihnen beobachte, welches sehr leicht in einer mäßig gebognen Hand zu bemerken ist. Man muß sich so viel wie möglich hüten, die Faust gänzlich zu schließen; noch mehr aber muß man sich hüten, sie gegen die Person, mit welcher man redt, zu strecken, sollte man auch gleich in der größten Wuth sein. Diese Bewegung ist an sich selber unedel; gegen ein Frauenzimmer ist sie unhöflich und gegen eine Mannsperson hohnsprechend. Man muß seine Bewegungen nicht allzu geschwinde machen; denn je langsamer und weicher die Bewegung ist, desto angenehmer wird sie. Wenn man sich von diesen Regeln entfernt und zum Exempel die Hand und den Vordertheil des Armes sich zuerst bewegen läßt, so wird die Bewegung links; breitet sich der Arm allzu schnell und allzu heftig aus, so wird die Bewegung hart; bewegt man aber gar nur den halben Arm, so daß der Ellebogen an den Körper angeschlossen bleibt, so kann nichts Schändlichers erdacht werden.[17]) Unterdessen muß man beide Arme gleich weit auszustrecken oder gleich sich zu erheben möglichst vermeiden; denn diese kreuzförmige Bewegung, womit die Tonkünstler die Cadence bei dem Schlusse einer Arie begleiten, ist kein Muster, dem man nachahmen kann. Es ist eine ganz bekannte Regel, daß man die Hand nicht höher, als das Auge ist, bringen darf. Wenn den Schauspieler aber eine heftige Leidenschaft dahinreißt, so kann er alle diese Regeln vergessen; er kann sich mit mehr Geschwindigkeit bewegen und die Arme wohl bis über den Kopf erheben. Wenn er aber einmal gewohnt ist, sich zärtlich und anmuthig zu bewegen, so werden auch seine lebhaftesten Bewegungen noch allezeit den besten Grundsätzen gemäß erscheinen. Uebrigens, Madame, nehmen Sie Sich

17) c'est le comble de la mauvaise grace.

ja in Acht, vor dem Spiegel auf ihre Bewegungen zu sinnen! Diese Art ist der nächste Weg zum Gezwungenen; man muß seine Bewegungen fühlen und, ohne sie zu sehen, beurtheilen lernen.

Die Stimme.

Die Geschicklichkeit, seiner Stimme einen vollständigen, angenehmen und natürlichen Ton zu geben, ist einer von den vornehmsten Punkten auf dem Theater. Man muß gleich anfangs beobachten, wie hoch wir mit unsrer Stimme herauskönnen, ohne daß sie überschnappt und quiekend wird; desgleichen,[18]) wie tief wir mit derselben fallen können, ohne daß sie rauh und unvernehmlich wird. Durch öftere Uebung kann man den höchsten Tönen Anmuth und den tiefsten Verständlichkeit geben lernen, so daß sich alle, welche wir durchzulaufen fähig sind, beinahe gleich werden. Eine anhaltende Bemühung giebt der Gurgel eine gewisse Geschmeidigkeit, welche sie von Natur nicht zu haben scheint.

Die schreienden und quiekenden Töne zu vermeiden,[19]) muß die Brust mit einer beständigen Gleichheit wirken, und die Gurgel muß sich bei dem Durchgange des Tons nicht allzu sehr zusammenziehen. Mit seinem Athem muß man sehr sparsam sein und nicht mehr anwenden, als die Stimme nöthig hat. Wenn man den Athem allzu häufig ausstößt, so verdunkelt er den Ton, weil er die Gurgel allzu sehr füllt, und bringt das zuwege, was man eine Todtenstimme[20]) zu nennen pflegt. Man muß die Brust niemals allzu sehr anstrengen, um dem Ausdrucke Stärke zu geben; denn anstatt sie zu vermehren, so vermindert man sie in der That und ist genöthiget, so heftig Athem zu holen, daß man es im ganzen Schauplatze hören kann, welches den Zuhörern sehr unleidlich ist.

Jeder muß sich der Stimme bedienen, welche ihm die Natur gegeben hat, und sie niemals mit einem erborgten Tone vertauschen. Ich will Ihnen, Madame, durch ein Exempel erklären, was ich durch eine erborgte oder nachgemachte Stimme verstehe, und das Mechanische davon zeigen. Manche wollen gern eine grobe Stimme haben, sie machen es also auf diese Art. Nachdem sie in der Brust allen Athem, so viel sie in sich behalten

---

18) In den „Beiträgen": daß gleich (offenbar Druckfehler). Der Satz lautet im Original: „Nous devons d'abord sentir en parlant haut, quels sont les tons de notre voix qui peuvent avoir de l'aigreur ou du grêle, et remarquer, s'il y en a d'autres qui deviennent sourds, et s'éteignent dans notre bouche, lorsque nous cherchons à les proférer." — A. d. H. — 19) les sons grêles ou glapissans. — 20) une voix sépulchrale.

kann, zusammengenommen haben, so bemühen sie sich, den Ton mit Gewalt herauszustoßen, die Gurgel sehr weit zu eröffnen, den Gaumen zu erheben und die Zunge mehr als gewöhnlich hinter zu ziehen. Da der Mund also eine Höhle bekömmt und sich die Lippen nicht vollkommen öffnen können, so entsteht eine Art eines Sprachrohrs, welches den Schall der Worte verstärkt. Ob nun gleich dergleichen Stimme anfangs etwas Verführerisches hat, so ist sie doch erborgt und folglich schlecht. Viele Sänger haben zu diesem Kunststücke ihre Zuflucht, und ich habe Tonkünstler gehöret, welche diesen Fehler wohl einsahen und dergleichen Töne gewölbte Töne[21]) nennten, ohne Zweifel wegen des Gewölbes, das der Mund[22]) darbei machet.

Noch schlimmer ist es, wenn man die persönliche Stimme eines andern Schauspielers nachzuahmen sucht. Die Nachahmung Derjenigen, welche vor uns gewesen sind, ist allezeit unglücklich. An und vor sich ist es schon ein sehr kleines Verdienst, so wie ein Andrer zu spielen, und nichts verdienet gelobt zu werden als das, was selbst ein Muster sein kann. Das Schlimmste aber dabei ist, daß wir nichts als die Fehler unsrer Muster nachahmen können. Ich habe zwei Arten von Stimmen in Paris einander ablösen sehen, und beide hatten ihren Ursprung von der Nachahmung.

Die berühmte Champmelé, die in so großem Ansehen zu den Zeiten des Racine stand, hatte eine helle und in der Höhe sehr durchdringende Stimme. Die hohen Töne waren ihr sehr günstig, und sie konnte sie ungemein vortheilhaft anwenden. Ihre Nachahmerinnen, die ich in meiner Jugend habe spielen sehen, fanden in ihrem Spiele keine andere Schönheiten als die klaren Töne, die ihnen so sehr in die Ohren fielen; sie wollten also Alle so hoch singen, welches bei Denen, deren Stimme sich zu dieser Art von Declamation nicht schickte, ein sehr widriges Gequieke hervorbrachte. Die Lecouvreur brachte eine ganz verschiedene Weise auf. Die Natur hatte dieser unvergleichlichen Schauspielerin eine dunkle und sehr eingeschränkte Stimme[23]) gegeben. Ihre übrigen vortrefflichen Gaben bedeckten diesen sonst so großen Fehler: sie war ganz ungemein zärtlich.[24]) Die, die ihr nachahmen wollten, bildeten sich ein, das Zärtliche an der Lecouvreur käme von ihrer dunkeln Stimme, und folgten ihr also in diesem Fehler. Sie zwangen sich, den tiefsten Ton anzu-

---

21) des sons voûtés. — 22) le palais. — 23) une voix sourde et d'une très-petite étendue. — 24) attendrissante.

nehmen, und verdarben den natürlichen Schall ihrer Stimme. Man hörte also Frauenzimmer mit Mannsstimmen reden, und wann diese Stimme durch eine starke Brust nicht genug unterstützt wurde, so ward sie traurig und fürchterlich, anstatt angenehm und rührend zu sein.

Alle diese nachgeahmten Stimmen sind sehr fehlerhaft. Es ist gleich unangenehm, wenn man die äußersten Töne, entweder auf der einen oder auf der andern Seite der Stimme, allzu oft durchläuft. Die Mitte muß man gemeiniglich beobachten; denn diese ist der schönste und deutlichste Theil der Stimme. Manchmal kann man sie zwar überschreiten, allein es muß mäßig und nur bei Gelegenheiten geschehen, wo es nothwendig erfordert wird. Vor allen Dingen keine geborgte Stimme, weil sie nicht viel Weite haben kann und also der Abwechselung der Töne, welche aus der Entfernung, die sich unter ihnen befindet, entsteht, entbehren muß!

Da ich nun von den mechanischen Theilen der Schauspielkunst, welche, so zu reden, nur die Werkzeuge sind, deren sich ein Schauspieler bei der Vorstellung bedient, geredt habe, so muß ich nun auf die kommen, welche das Spiel ausmachen und allein von dem Verstande[25]) abhängen.

Die Declamation.

Die Alten brauchten das Wort Declamation nur in der übeln Bedeutung, und seine Herableitung zeiget, daß sie Diejenigen, welche mehr schrieen als redten, declamatores nennten. Wir müssen uns durch die wahre Bedeutung dieses Worts nicht verführen lassen. Nicht die Stärke der Stimme ist es, welche das Schreien ausmacht, sondern die Art, mit der man den Ton von sich giebt, und vornehmlich das öftere Zurückfallen auf Intervalle von einerlei Art, welches ich nach und nach in der Folge erklären werde. Die Schauspieler und Redner bei den Römern redten mit vieler Stärke; sie waren beständig genöthiget, ihre Stimme zu erheben, damit sie von einer entsetzlichen Menge Zuhörer könnten verstanden werden. In eben der Nothwendigkeit befinden sich die heiligen Redner, wann sie sich in großen Tempeln müssen hören lassen. Die Schauspieler in Italien reden viel lauter als in Frankreich, weil ihre Theater viel größer sind; Alles das aber geschieht, ohne zu declamiren. Die Heftigkeit und Monotonie-

---

25) entendement.

zusammen sind es, welche die Declamation ausmachen. Sachte anfangen, mit einer gezwungenen Langsamkeit aussprechen, die Töne dehnen, ohne sie zu verändern, plötzlich einen davon mitten im Verstande[26]) erheben und schleunig wieder in den Ton, den man verlassen hat, fallen, in den Augenblicken, da sich die Leidenschaften äußern, sich mit einer übermäßigen Stärke ausdrücken, ohne jemals die Art der Tonfügung zu ändern: das heißt declamiren. Das Wunderbarste ist, daß diese Art zu reden in Frankreich aufgekommen ist und sich auch beständig daselbst erhalten hat. Diejenige Nation, die am Meisten das Angenehme, Liebliche und Ungezwungene sucht, und die auch die meiste Fähigkeit darzu hat, ist gleich diejenige, bei welcher auf dem Theater zu allen Zeiten die Monotonie, das Schwerfällige und das Gezwungene geherrscht hat. Ich will mich gar nicht damit über die itzigen Schauspieler aufhalten; sie sind niemals in Paris anders gewesen. Umsonst hat sie Molière in unterschiedenen von seinen kleinen Stücken getadelt, umsonst hat sie das italienische Theater parodirt! Nichts ist fähig gewesen, ein so eingewurzeltes Uebel auszurotten. Hier müssen sich die besten Schauspieler nach dem allgemeinen und von langer Zeit her üblichen Geschmacke bequemen, und man ist wider seinen Willen genöthiget, dem Strome zu folgen und gebilligte Fehler an sich zu nehmen, ohne die man in Gefahr ist, zu mißfallen.

Der berühmte Baron, welcher in vielen Stücken seinen großen Ruhm verdiente, war der Einzige, welcher nicht declamirte. Gleichwohl hatte er den meisten Beifall; und warum hat man nicht gesucht, ihm nachzufolgen? Er spielte mit mehr Stärke als alle Andre, allein er zwang sich niemals, und die größte tragische Rolle ermüdete ihn weit weniger, als eine mittelmäßige jeden Andern würde ermüdet haben. Allein Diejenigen, welche mit ihm spielten, waren schon allzu sehr gebildet, als er auf die Bühne kam; es war nicht mehr Zeit, daß sie sich bessern konnten. Man sagt, Baron habe in seiner Jugend wie die Andern declamirt. In einer Abwesenheit von dreißig Jahren hatte er seine ersten Angewohnheiten verloren, und durch die gründlichen Betrachtungen, die er über eine Kunst, für welche ihm die Natur die größten Gaben gegeben, angestellet hatte, war das Wesentliche seines Spiels ganz verändert worden; er erschien aufs Neue mit derjenigen Einfalt und Wahrheit, in welcher er ein vortreffliches

26) aux demi-pauses du sens.

Muster war. Zum Unglück konnte er nicht lange mehr leben, und die Schauspieler verloren dieses bewundernswürdige Beispiel allzu früh.

Ich will zu dem Hauptgrundsatze kommen. Die tragischen Verse müssen mit dem Tone ausgesprochen werden, welchen die Gedanken, die sie enthalten, natürlicher Weise verlangen. Wann ein Held etwas sagt, was ihn nicht bewegt, warum sollte er sich zu einer außerordentlichen Stimme zwingen? Wann eine Prinzessin durch keine Leidenschaften beunruhiget wird, warum soll sie weinen? Gleichwohl geschieht es alle Tage. Ist es nothwendig, daß man sich, wenn man edel reden will, nie von der so verdrießlichen Monotonie entfernen muß? Es ist wahr, die tragischen Verse haben ein einförmiges Maß, allein sie verbinden sich doch nicht immer auf einerlei Art. Was darinne gesagt wird, ändert alle Augenblicke Gedanken und Empfindung; man muß also auch alle Augenblicke den Ton verändern. Bei ruhigen Stellen müssen zwar diese Töne durch unmerkliche Staffeln verbunden sein, allein ein ganz einförmiger Ton ist durchaus nicht zu billigen.

Man hat die falschen Betrachtungen über die Declamation so weit getrieben, daß man sich ganz unvernünftige Grundsätze davon gemacht hat; einer hiervon ist dieser. Man glaubt, daß man allezeit das Trauerspiel mit schwacher Stimme anfangen und das Spiel sparen müsse, damit der Ausdruck bis zum Ende des Stücks immer mehr und mehr wachsen und stärker werden könne. Diesem Grundsatze gemäß habe ich Schauspieler die Tragödie „Mithridat" anfangen sehen. Xifares beweint gleich in dem ersten Auftritte den Tod seines Vaters, welchen er kurz vorher erfahren hatte, und sie lassen ihn diese Neuigkeit mit so kaltem Blute erzählen, als wir etwa von dem Tode des Mogols, wenn wir ihn erführen, reden würden. Die einzige Regel, der wir folgen müssen, ist die, welche uns die Empfindung, die wir auszudrücken haben, vorschreibt. Wenn der Poet sein Trauerspiel durch die Rede eines wegen des Todes seines Vaters in Verzweiflung stehenden Sohnes angefangen hat, so muß dieser Sohn, sobald er auf der Bühne erscheint, die stärkste Traurigkeit blicken lassen und sie mit der größten Stärke auszudrücken suchen. Der Schauspieler muß die Sachen so vorstellen, wie sie in dem Stücke sind, sie mögen sich an einem Orte befinden, an welchem sie wollen. Desto schlimmer für den Verfasser, wenn er die Geschicklichkeit nicht gehabt hat, in der Folge die Empfindungen höher zu treiben.

Es ist nunmehr nöthig, daß ich Ihnen, Madame, ein sehr wesentliches Stück betrachten lasse. Die Mode, jede Redensart, die einen völligen Verstand hat, so zu schließen, daß man hört, daß sie aus sei, hat sich fast gänzlich verloren. Alle Verse endigen sich heut zu Tage mit aufgezogener Stimme,[27]) und es scheint, als ob in dem ganzen Stücke weder Punkt noch Komma wäre. Diesen Fehler zu vermeiden, will ich Ihnen zeigen, welches die Verbindung der Töne sei, wodurch das Ende des Verstandes bemerket wird.[28]) Die Verschiedenheit der Töne hat in der Rede viel kleinere Intervallen als im Gesange; unterdessen bemerkt ein zartes Ohr doch die Vergleichung, die man zwischen diesen zwei Arten von Verschiedenheit anstellen kann. Einen Punkt muß man im Reden bemerken, wie man in der Musik eine Baß-Cadence bemerkt. Wenn der Baß einen Gesang beschließen soll, so stimmt er im Herabsteigen die Quinte an, das ist, er giebt die Quinte des Tons an und fällt auf einmal auf die tonische Note[29]) zurück. Ebenso muß es mit der Rede sein. Wann die Stimme im Herabsinken ein Intervall anstimmt, welches entfernt genug ist, daß es dem Intervalle einer Quinte gleichen kann, so empfindet das Ohr, daß der Verstand aus ist.[30]) Wenn aber der Ton der letzten mit dem Tone der vorhergehenden Silben einerlei ist oder gar noch höher steigt, so bleibt der Verstand ungeschlossen,[31]) und der Zuhörer glaubt, daß der Schauspieler fortfahren werde. Die Sorgfalt, den Punkt bemerken zu lassen, ist sehr nothwendig; denn davon hängt die Verschiedenheit des Tones ab, die in den Ohren eine sehr angenehme Wirkung hervorbringt und die Richtigkeit und Abwechselung des Ausdrucks empfinden läßt.

Man kann es sich kaum einbilden, daß Jemand als einen Grundsatz hat annehmen können, die Monotonie sei, wenn man jeden Verstand[32]) mit der tiefen Octave ende. Ohne mich bei dem falschen Ausdrucke aufzuhalten, will ich nur die Falschheit des Gedankens vornehmen. Glaubt man denn, daß es keine Monotonie ist, wenn man allezeit mit aufgezogener Stimme[33]) endet? Muß man von diesen zwei Gleichförmigkeiten nicht vielmehr diejenige wählen, die uns von der Natur vorgeschrieben ist, als die, welche den Mangel des Geschmacks und

27) par des sons en l'air. — 28) quel est l'enchaînement de sons qui marque la terminaison du sens. — 29) note tonique. — 30) que la phrase est terminée. — 31) le sens demeure suspendu. — 32) toutes les phrases. — 33) en l'air.

zugleich des Gehörs und des Verstandes verräth? Ich will noch mehr sagen: ein einziges Punkt, das man unangemerkt vorbeigehen läßt, ist schon ein unerträglicher Fehler. Die Art zu urtheilen ist meistentheils diese: Man geht in das Schauspiel, man hört, daß dieser oder jener Spieler gut ist, und verblendet sich so sehr, daß man alle seine Fehler für Vollkommenheiten ansieht, sie zum Muster vorstellt und sogar Grundsätze daraus ziehen will. Ich behaupte, daß alle diese Urtheile von dem Hörensagen entspringen; denn ein Zuschauer, der aus Kenntniß urtheilet, weiß in einer Person, welche Beifall verdienet, die guten Eigenschaften von den schlechten leicht zu unterscheiden.

Die Einsicht.[34])

Wenn man einen Schauspieler loben will, so lobt man heut zu Tage seine Einsicht. Es ist wahr, es gehört eine große Einsicht darzu, die Verschiedenheiten nicht allein in unterschiedenen Rollen, sondern auch die, welche sich in jeder insbesondere befinden, wohl vorzustellen und empfinden zu lassen. Man hört aber auch oft mit dem Titel der Einsicht eine bloße grobe Art, das, was die Worte der Rolle sagen wollen, zu verstehen, belegen. Eine dergleichen Einsicht ist eine sehr geringe Sache und die kleinste gute Eigenschaft, die ein Schauspieler haben kann; da sie aber doch nicht alle besitzen, so muß man denen, welche sie besitzen, Recht widerfahren lassen. Das, was in der That den Namen Einsicht verdienet, ist die vorzüglichste theatralische Gabe. Sie allein macht große Schauspieler, und ohne sie kann man niemals was Anders als Einer[35]) von den mittelmäßigen Leuten werden, welchen gewisse Annehmlichkeiten des Körpers oder der Stimme dann und wann einigen Glanz geben, mit denen aber ein Kenner unmöglich gänzlich zufrieden sein kann. Das ist nicht genug, daß man die Rede, welche uns der Dichter in Mund gelegt, versteht und sie nicht widersinnisch ausdrückt: man muß alle Augenblicke das Verhältniß einsehen, welches das, was wir sagen, mit dem Charakter unserer Rolle, mit der Stellung, in welche uns die Bühne setzt, und mit der Wirkung, die es in der Haupthandlung hervorbringen soll, hat. Diese Art der Einsicht ist so zärtlich,[36])

---

34) L'Intelligence. — 35) So ist wol statt eine, wie in den „Beiträgen" steht, gemäß dem Wortlaut des Originals: „un de ces médiocres sujets" zu lesen. — A. d. H. — 36) Cette façon d'entendre est si délicate.

daß sie, wenn man sie vernunftmäßig auseinandersetzen wollte, ein ganz eignes langes Werk[37]) erforderte. Ich will mich mit einigen Beispielen begnügen, welche zureichend sein werden, zu beweisen, wie viel verschiedne Aufmerksamkeit man verbinden muß, wenn man eine wirkliche Einsicht zeigen will.

Man hat in einem Auftritte zu sagen: Guten Tag. Dieses Wort ist sehr einfach, und Jedermann versteht es. Allein es ist nicht genug, einzusehen, daß es eine Höflichkeit sei, die man Leuten, welche kommen, oder welche man anredet, erweiset: es sind nach der Verschiedenheit der Charaktere und der Stellungen, worin man sich befindet, tausend Arten, Guten Tag zu sagen. Ein Liebhaber sagt zu seiner Schönen mit derjenigen Gefälligkeit und Zärtlichkeit „Guten Tag", welche seine Empfindungen für Die, die er grüßet, anzeigen. Ein Vater sagt es zu einem Sohne, den er liebt, mit vieler Güte, zu einem aber, über den er mißvergnügt ist, mit einer verdrießlichen Kaltsinnigkeit. Ein Geiziger muß sich, auch wenn er es zu seinem Freunde sagt, beständig unruhig und besorgt erzeigen. Der Eifersüchtige verräth einen Zorn, welchen der Wohlstand auszubrechen verhindert, wenn er einen jungen Menschen grüßt, den er wider Willen empfangen muß. Ein Mägdchen[38]) sagt „Guten Tag" zu dem Geliebten ihrer Frau mit einem höflichen und einschmeichelnden Tone; zu einem Alten aber, der die Liebe ihrer Frau ohne ihre Erlaubniß erhalten will, sagt sie es mit einer anfahrenden Stimme. Der Petitmaitre grüßet mit einer gezwungenen und mit Stolz vermengten Höflichkeit, welche Denen, die er grüßt, zeigen muß, daß es aus bloßer Gnade geschehe, und daß er es eben sonst nicht nöthig habe. Ein Trauriger sagt „Guten Tag" mit einem betrübten Tone. Ein Bedienter, der seinem Herrn einen übeln Streich gespielet hat, redet ihn mit einer Art an, welche ein gut Gewissen zu zeigen bemüht ist, die aber gleichwohl die Furcht nicht undeutlich spüren läßt. Ein Betrieger grüßet Den, welchen er betriegen will, mit einem Tone, welcher Vertrauen zu erwecken sucht, woraus aber gleichwohl der Zuhörer seine üble Absicht muß schließen können. Man müßte alle menschlichen Charaktere und alle Stellungen, die im Leben vorkommen,[39]) anführen, wenn man die unzählbaren Veränderungen alle zeigen wollte, die sich

---

37) In den „Beiträgen" steht Wort. Obige Aenderung geschah nach dem französischen Texte: „que pour la détailler par le raisonnement, elle exigeroit elle seule un très-long ouvrage". — A. d. H. — 38) Une Suivante. — 39) toutes les situations de la vie.

bei einem einzigen Worte, das anfangs so einfach zu sein scheinet, befinden können. Der Herr de la Torillière, der Vater Dessen, der noch auf der Bühne ist, war in diesem Stücke der vollkommenste Schauspieler, den ich jemals gekannt habe. Er glaubte nicht, daß ein einziges einsilbiges Wort in seiner Rolle umsonst sei; ein Ja, ein Nein in seinem Munde bemerkte allezeit die Stellung 40) und den Charakter. Ich habe hernach eben diese Stellen durch Andre, welchen man eine vollkommene Einsicht zuschrieb, spielen sehen, die aber gar weit entfernt waren, sie so wie er zu verstehen. Diese Einsicht, welcher nichts entwischt, ist es, welche den Schauspieler so weit über den Leser, ja sogar über den witzigen Kopf setzet. Denn Alle, welchen die Natur Witz gegeben hat, würden im Stande sein, ein Lustspiel vorzustellen, wenn mit dieser Eigenschaft die Einsicht, von der ich rede, nothwendig verbunden wäre. Allein wir haben allzu viel Erfahrungen von dem Gegentheile und haben allzu viel Schauspieler gesehen, welche es durch viel Witz und viel Erziehung doch nicht weiter bringen konnten, als das Aeußre von ihrer Rolle zu verstehen. Ich will aufhören, von einer unerschöpflichen Sache zu reden; die Kenntniß aber derjenigen verschiedenen Punkte, die ich in der Folge abhandeln will, werden Sie, Madame, leicht auf den wieder zurückführen können, den ich itzo verlasse, so daß Sie nach und nach werden einsehen lernen, daß die ganze Schauspielkunst von diesem einzigen Theile abhange.

Der Ausdruck.

Den Ausdruck nennt man diejenige Geschicklichkeit, durch welche man den Zuschauern diejenigen Bewegungen, worein man selbst versetzt zu sein scheint, 41) empfinden läßt. Ich sage: man scheint 41) darein versetzt zu sein, nicht, daß man wirklich darein versetzt ist. Ich will Ihnen hier, Madame, einen von den glänzenden Irrthümern entdecken, durch den man sich hat verführen lassen, und welchen einigermaßen die Prahlerei 42) auf Seiten der Schauspieler mag bestärkt haben. Wann ein Schauspieler mit der gehörigen Stärke die Empfindungen seiner Rolle ausdrückt, so sieht der Zuschauer das vollkommenste Bild der Wahrheit an ihm. Ein Mensch, der wirklich in einer dergleichen Gemüthsbeschaffenheit wäre, würde sich nicht anders ausdrücken,

---

40) marquoit sans cesse la situation. — 41) veut. — 42) charlatanisme.

und so weit muß man auch, wenn man gut spielen will, die Verstellung treiben.[43]) Da also Viele durch eine so vollkommene Nachahmung des Wahren in Erstaunen gesetzt wurden, so nahmen sie es für das Wahre selbst und glaubten, der Schauspieler habe wirklich die Empfindungen, die er vorstellte. Sie überhäuften ihn also mit Lobsprüchen, die er zwar verdiente, die aber aus einem falschen Begriffe herflossen, und der Schauspieler, der seine Rechnung dabei fand, unterstützte sie in ihrem Irrthume durch seinen Beifall.[44])

Ich bin niemals dieser Meinung gewesen, ob sie gleich beinahe allgemein ist; ich habe vielmehr allezeit als etwas ganz Gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglück hat, das, was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, außer Stand gesetzt wird, zu spielen. Die Empfindungen folgen in einem Auftritte mit einer Geschwindigkeit auf einander, die gar nicht natürlich ist. Die kurze Dauer eines Stücks, welche alle Begebenheiten ganz nahe zusammenbringt und dadurch der theatralischen Handlung alles gehörige Feuer giebt, macht diese Geschwindigkeit nothwendig. Wenn man sich bei einer zärtlichen Stelle[45]) allen Empfindungen seiner Rolle überließe, so würde das Herz augenblicks beklemmt und die Stimme erstickt werden; und wenn nur eine einzige Thräne den Augen entfiele, so würden die Seufzer wider Willen aufsteigen, und man würde unmöglich nur ein einziges Wort ohne lächerliches Stocken hervorbringen können. Wenn man nun plötzlich aus dieser Zärtlichkeit in den größten Zorn verfallen sollte, würde es wohl möglich sein? Nimmermehr! Man würde sich aus einer Stellung zu bringen suchen, die uns die Kraft fortzufahren benimmt, ein kalter Schauer würde sich aller Sinne bemeistern, und man würde eine Zeit lang aufs Höchste nur mechanisch spielen. Wie würde es alsdann mit dem Ausdrucke einer Empfindung aussehen, welche viel mehr Feuer und Stärke als die vorhergehende erfordert? Was für eine Verwirrung wird das nicht in der Ordnung der Staffeln verursachen, welche der Schauspieler alle betreten muß, wenn seine Empfindungen mit einander verbunden und aus einander entsprungen zu sein scheinen sollen? Ich will noch einen andern Fall untersuchen, aus welchem man einen noch deutlichern Beweis ziehen kann, und den das Vorurtheil schwerlich wird bestreiten können.

---

43) et c'est jusqu'à ce point qu'il faut porter l'illusion. — 44) en appuyant leur avis. — 45) endroit d'attendrissement.

Der Schauspieler kömmt auf die Bühne, die ersten Worte, die er hört, sollen ihm ein außerordentliches Schrecken verursachen; er nimmt diese Stellung an, Gesicht, Gestalt und Stimme zeigen ein Erstaunen, wodurch der Zuschauer gerührt wird. Kann er wohl in der That erschrocken sein? Er weiß es ja auswendig, was man ihm sagen will, und kömmt eben, daß man es ihm sagen soll, auf die Bühne.*)

Das Alterthum hat uns eine besondre Begebenheit aufbehalten, welche den Begriff, den ich bestreite, zu unterstützen scheint. Ein berühmter tragischer Schauspieler, Namens Aesopus, spielte einsmals den rasenden Orestes. Eben in dem Augenblicke, als er den Degen in der Hand hatte, kam ein Sclave, welcher zum Dienste des Theaters bestimmt war, über die Bühne gegangen und gerieth ihm unglücklicher Weise in Weg. Aesop besann sich nicht einen Augenblick, ihn zu tödten. Da sieht man ja einen Menschen, welcher von seiner Rolle so durchdrungen zu sein scheint, daß er sogar die Raserei empfindet! Aber warum tödtete er denn niemals einen Schauspieler, welcher mit ihm spielte? Weil er das Leben eines Sclaven für nichts achten konnte, das Leben aber eines römischen Bürgers weit höher zu schätzen genöthiget war. Seine Raserei war also nicht wahr, weil sie seiner Vernunft die Freiheit zu wählen ließ. Als ein geschickter Schauspieler aber ergriff er die Gelegenheit, welche ihm das Glück an die Hand gab. Ich behaupte nicht, daß der Schauspieler, wenn er Stellen voll großer Leidenschaften vorstellet, nicht sehr lebhaft bewegt werde; denn das ist eben das, was auf dem Theater am Meisten abmattet. Allein diese Bewegung kömmt von der Anstrengung her, eine Leidenschaft vorzustellen, die er nicht empfindet, wodurch das Blut in eine außerordentliche Wallung gebracht wird, so daß der Schauspieler selbst dadurch kann betrogen werden, wenn er nicht mit Aufmerksamkeit die wahre Ursache davon untersucht.

Man muß die Bewegungen der Natur bei Andern vollkommen wissen und von seiner Seele allezeit Meister bleiben, damit man sie nach Belieben der Seele eines Andern ähnlich machen

*) Ich weiß, daß ich in diesem Punkte ganz anderer Meinung als mein Vater bin, wie man aus seinen „Gedanken über die Declamation“ ersehen kann. Die Hochachtung, die ich seinen Aussprüchen schuldig bin, indem ich ihn für meinen Meister in der Kunst des Theaters erkennen muß, überzeuget mich genugsam, daß ich Unrecht habe; ich habe aber doch geglaubt, daß meine Betrachtung, sie mag nun wahr oder falsch sein, dem Leser nützlich sein könne.

kann. Das ist das Hauptwerk der Kunst. Daraus entspringt die so vollkommne Vorstellung,[46]) welcher sich die Zuschauer nothwendig überlassen müssen, und die sie wider Willen mit sich fortreißt.

Der Ausdruck muß natürlich sein; gleichwohl glaubt man gemeiniglich, daß man eben nicht nöthig habe, sich so genau an die Natur zu binden. Wenn man es thäte, sagt man, würde die Wirkung sehr geringe und das Spiel sehr frostig sein. Mein Vater pflegt zu sagen, wenn man rühren wolle, so müsse man zwei Finger breit über das Natürliche gehen; sobald man aber dieses Maß nur um eine Linie überschreite, so werde das Spiel alsobald übertrieben und unangenehm. Diese Art zu reden drückt die beständige Gefahr, worinne der Schauspieler ist, entweder in seinem Ausdrucke zu schwach oder zu stark zu sein, ungemein wohl aus. Unterdessen wollen wir doch untersuchen, ob man nicht in der Natur Muster finden könne, welche, wenn man ihnen genau folget, die äußerste Wahrheit, mit der nöthigen Lebhaftigkeit verbunden, an die Hand geben. Wir wollen die Menschen betrachten, doch nicht allein die, die sich artiger Sitten befleißigen, sondern die Menschen überhaupt und viel mehr die Geringen als die Vornehmen. Diese haben zu viel Lebensart und Klugheit, als daß sie sich durch die erste Bewegung in Gegenwart eines Andern sollten hinreißen lassen; sie können uns also wenige Beispiele eines lebhaften Ausdruckes geben. Allein Leute von einem weniger vornehmen Stande, die sich ihren Eindrücken leichter überlassen, und der Pöbel, welcher seine Empfindungen nicht zu bändigen weiß, das sind die wahren Muster eines starken Ausdrucks. Bei ihnen findet man die Niedergeschlagenheit der Betrübniß, die Niederträchtigkeit[47]) eines Bittenden, den verachtenden Stolz eines Siegers und die aufs Aeußerste getriebene Raserei. Bei ihnen findet man häufiger als sonstwo Beispiele des hohen Tragischen. Hiermit darf man nur ein Wenig[48]) Wohlanständigkeit verbinden, und Alles wird gut sein. Kurz, man muß sich ausdrücken wie der Pöbel und betragen wie Leute von Stande.

Man muß den Ausdruck niemals übertreiben; das ist eine unstreitige Regel. Allein man muß auch wissen, daß das Uebertriebene nicht von der großen Stärke der Empfindung herkömmt; die unnöthigen Zusätze sind es, welche sie verderben: ich meine

46) parfaite illusion. — 47) abaissement. — 48) un vernis.

das Mechanische der Bewegungen und der Stimme. Wenn man, sich stark auszudrücken, eine heftige Bewegung macht und vorher einige Vorbereitung dazu merken läßt; wenn man sich alsdann in einer gezwungenen Stellung erhält; wenn man die Stimme allzu heftig und anhaltend herausstößt; wenn man einen Ton erzwingt, der von den andern allzu unterschieden ist: alsdann ist das Spiel übertrieben. Die Vorbereitung und das Schwerfällige sind es, welche einen gezwungenen Schauspieler ausmachen. Je heftiger eine Bewegung ist, desto kürzre Zeit muß man darinne bleiben, und alsdann ahmt man der Natur nach, welche sich nicht sehr lange in Stellungen erhalten kann, die ihr Zwang anthun.

Die Empfindungen.

Die Bewegungen, welche am Geschwindesten in der Seele entstehen, wozu die Ueberlegung nichts beiträgt, und die sich unsrer augenblicklich, fast wider unsern Willen bemächtigen, sind die einzigen, welche man mit dem Namen Empfindungen belegen sollte. Zwei davon sind die Hauptempfindungen, die man gleichsam als die Quellen aller übrigen ansehen kann: der Zorn und die Liebe.

Alles, was nicht aus diesen zwei Quellen herfließt, ist von einer andern Art. Zum Exempel Freude, Traurigkeit, Furcht sind einfache Eindrücke. Die Ehrsucht, der Geiz sind überlegende Leidenschaften.[49]) Das Mitleiden aber ist eine Empfindung, die aus der Liebe entspringt; Haß und Verachtung sind die Kinder des Zorns.

Diese Unterscheidung, die Ihnen, Madame, vielleicht ein Wenig allzu metaphysisch scheinen wird, war nöthig, damit ich Ihnen den Grund zeigen könne, warum ich alle Empfindungen nur unter zwei Classen bringe. In der einen sind die zärtlichen,[50]) in der andern die heftigen Empfindungen. Die erstern haben ihre vornehmste Eigenschaft von der Liebe, die andern sind allezeit mehr oder weniger mit Zorn verbunden.

Das Zärtliche.[51])

Die zärtlichen Stellen[52]) sind diejenigen, welche man sonst gemeiniglich Empfindungen nennt. Dieser Ausdruck aber ist

49) passions réfléchies. — 50) tendres. — 51) La tendresse. — 52) momens attendrissans.

allzu allgemein; ich will mich also lieber des Worts „Zärtlichkeit“ [53]) bedienen, welches mir eigentlicher und bestimmender zu sein scheint. Dieser Theil des Ausdrucks erfordert die meiste Biegsamkeit und Anmuth. Doch muß man sich hüten, daß man ihn nicht am unrechten Orte anbringt, und darf nicht glauben, wie gleichwohl Viele in der Meinung stehen, daß man beständig erweichen müsse, wenn man eine zärtliche Rolle zu spielen hat. Wenn so eine Rolle ruhige oder vergnügte Stellen hat, so würde es lächerlich sein, sie mit einem weinenden Tone zu sagen. Ich verlange dadurch nicht, daß man ausgelassen lachen müsse, wenn man nichts als eine sanfte Freude empfindet, wie sich bei Leuten von Stande und bei edeln Gesinnungen befindet; [54]) allein das Gesicht und die Stimme müssen aufgeweckt scheinen. Man glaubt ganz fälschlich, daß ein heitres Ansehen das Trauerspiel verunziere. Das Gegentheil von dem Wahren sind bei dieser Gelegenheit die hohle Sprache und die traurige Declamation, von welchem Fehler man nur allzu viel Beispiele sieht.

Wann die Stelle [55]) nothwendig einen zärtlichen Ton erfordert, so muß man wohl untersuchen, von welcher Art die Zärtlichkeit sei, die man ausdrücken soll. Die Zärtlichkeit einer Mutter gegen ihre Tochter, eines getreuen Unterthanen gegen seinen König, eines Liebhabers gegen seine Geliebte sind alle von besonderer Art, und jede muß anders ausgedrückt werden. Die gesunde Vernunft läßt diese Regel leicht begreifen. Allein es gehört viel Feinheit darzu, wenn man die Verschiedenheiten einer Empfindung unterscheiden soll, welche anfangs durchgängig einerlei zu sein scheint. Ich kann mich nicht anheischig machen, alle Töne auseinanderzusetzen, deren eine einzige Empfindung fähig ist. Empfindliche Gemüther mögen sie selbst wahrnehmen. Alles, was ich Sie, Madame, dabei zu erinnern habe, ist, daß die Zärtlichkeit auf dem Theater fast niemals eine einfache Bewegung ist, sondern meistentheils von einer andern begleitet wird, welche die Stellung [56]) bestimmen und dem Schauspieler in der Art, wie er sich zärtlich zeigen soll, zum Wegweiser dienen muß. Bald ist es die Furcht für den Gegenstand unserer Liebe, bald die Unruhe, ihn zu verlieren, bald die Betrübniß, sich von ihm getrennt zu sehen. Manchmal ist es die Verzweiflung, ihm nicht zu gefallen, manchmal das Mitleiden mit seinen traurigen Um-

53) tendresse. — 54) „Wie sich .... befindet“ im Original: „qui se trouve“. — 55) la scène. — 56) la situation.

ständen. Oft können es auch die Gewissensbisse einer unrechtmäßigen Liebe sein oder der Zorn über den Mißbrauch der Vertraulichkeit, welcher um so viel lebhafter ist, weil er deswegen die Zärtlichkeit nicht unterdrückt, und tausend andre Bewegungen, die man leicht beobachten kann, wenn man die Regel, die ich gegeben habe, vor Augen hat. Bei den Stellen, wo man die Zärtlichkeit der Liebe auszudrücken hat, muß man sich ja wohl für die allzu große Stärke des Ausdrucks hüten; denn hier wird sie, besonders bei den Frauenzimmern, sehr unanständig. Man muß das Schreien vermeiden; denn dadurch fällt auf einmal die Zärtlichkeit weg, welche eine sanfte Leidenschaft ist. Diese Empfindung ist diejenige, welche mittelmäßige Schauspieler meistentheils am Besten auszudrücken wissen, wenn sie nur nicht in das Kalte [57]) verfallen. Man muß dergleichen Rollen niemals über sich nehmen, wenn man nicht eine schmeichelhafte Stimme und eine angenehme Bildung [58]) hat; starre Augen und eine rauhe Stimme sind einem zärtlichen [59]) Ausdrucke durchaus zuwider.

Die Stärke.

Die Heftigkeit ist weit schwerer und wird selten wohl ausgedrückt, weil sie bei dem Spiele ebenso viel Mäßigkeit als Feuer erfordert. Ein Mensch, den eine heftige Leidenschaft mit sich fortreißt, hat seinen Verstand nicht gänzlich verloren, sondern ist noch im Stande nachzudenken; eine allzu heftige Art zu spielen aber zeigt von einer Narrheit. Man muß sich, wie es die Gelegenheit erfordert, mäßigen. Wenn man mit einem Frauenzimmer redt, so muß man so viel wie möglich die Hochachtung, die man ihr schuldig ist, beibehalten, wann man ihr auch gleich die alleranzüglichsten Sachen sagt. Dieses ist ein, ich weiß nicht was, welches ein wohlgesitteter Mensch vollkommen empfindet, schwerlich aber zu erklären weiß. Ist der Mensch geringer als wir, so machen wir uns verächtlich, wenn wir die Heftigkeit gegen ihn allzu weit treiben, weil er nicht im Stande ist, sich deswegen zu rächen. Ist er aber mehr als wir, so müssen wir ihn, auch wenn wir noch so verwegen gegen ihn zu sprechen haben, niemals in die Nothwendigkeit versetzen, sich herabzulassen und niederträchtig zu werden, [60]) indem er etwas geduldig erträgt, was

57) la fadeur. — 58) visage intéressant. — 59) délicate. — 60) de se compromettre ou de tomber dans l'avilissement.

nimmermehr ein Mensch ertragen würde; denn es ist nicht genug, daß man für sich alleine spielt, man muß auch für Andre spielen. Dieses aber beobachtet man fast gar nicht, und in diesem Falle eben ist es, wo die geballte Faust eine sehr üble Wirkung hervorbringt.

Die Wuth.

Es giebt in der That zwar seltne, aber sehr rührende Stellungen,[61]) für die beinahe gar keine Regeln zu geben sind, weil das gute oder schlechte Spiel derselben von so kleinen Umständen abhangt, daß man es leichter empfinden als Rechenschaft davon geben kann. Diese Stellungen sind, wenn sich die Person außer sich befindet und aller Menschlichkeit entrissen zu sein scheint: von welcher Art die wüthenden Scenen sind. Der Schauspieler muß sich in diesem Augenblicke nicht an das geringste Maß halten, noch sich an einen gewissen Ort auf der Bühne binden. Die Bewegungen seines Körpers müssen weit heftiger als aller Andrer, die um ihn sind, scheinen. Die Blicke müssen entflammt sein und von nichts als von Verwirrung zeigen. Seine Stimme muß manchmal donnernd, manchmal erstickt, allezeit aber von einem sehr starken Athem unterstützt sein. Vornehmlich muß er viel gehen und sich viel bewegen. Die Arme aber auszustrecken und auf den Beinen zu zittern, ist eine sehr schlechte Vorstellung eines Wüthenden. Man kann sehr leicht, wenn man die Wuth wohl ausdrücken will, in das Lächerliche verfallen, und dergleichen Rollen sind gar nicht für einen Jeden. Vornehmlich aber muß man wohl merken, daß nicht jede Wuth von einerlei Art ist. Die Wuth des Orestes in der „Andromacha" ist die Wirkung einer verzweifelnden Liebe; in der „Elektra" ist es der Schmerz über eine wider Willen begangene Schandthat; im „Oedipe" ist es der Schauer, sich als einen Vorwurf des göttlichen Zornes und als den Sammelplatz aller Laster, die er doch nicht hat vermeiden können, zu sehen; im „Herodes" ist es die Traurigkeit eines Ehemannes, der seine Geliebte hat umbringen lassen, und die Scham wegen einer verächtlichen Leidenschaft. Jede von diesen Rasereien hat ihre besondere Eigenschaften, und man muß, wenn man sie vorstellet, den Zuschauern allezeit die Empfindung zu zeigen wissen, welche die Quelle davon ist.

---

61) situations frappantes.

Die Entzückung.[62])

Die Prophezeihung des Joad ist weniger beschwerlich,[63]) aber ungleich schwerer, weil sie mehr Größe und mehr Abwechselung erfordert. Wenn Joad von dem göttlichen Geiste getrieben wird, so muß er von einer Majestät erfüllt scheinen, die ihm gar nicht eigen ist. Er sieht voll Verwirrung die Zukunft, wie sie sich nach und nach seinen Augen entwickelt. Wenn er dem jüdischen Volke die Laster vorwirft, womit es sich beflecket, so ist es nicht der Mensch, sondern Gott, welcher redet. Bald darauf presset ihm das Unglück seiner Nation Thränen aus, und die Menschlichkeit zeiget sich. Endlich wird der Prophet mit einer heiligen Freude erfüllet, sieht die Zukunft des Messias vorher und verkündiget sie der ganzen Welt. Was für Mühe, alle diese Empfindungen mit einer übernatürlichen Stärke auszudrücken, ohne sie zu übertreiben, und beständig von einer göttlichen Gewalt getrieben zu sein scheinen, die uns wider unsern Willen zu reden zwingt! Allein man muß sich wohl in Acht nehmen, daß man anstatt der Entzückung eines Propheten nicht die Rasereien einer Pythia vorstellt; welches doch dann und wann zu geschehen pflegt. Man muß von der Natur dazu gebildet sein, wenn man in dergleichen Stellen zu einer Vollkommenheit gelangen will; denn die Kunst wird es nimmermehr so weit bringen, wenn sie nicht von allen natürlichen Gaben unterstützt wird.

Das Edle.

Ich finde hier einen ganz bequemen Ort, zu erklären, wodurch in der Vorstellung die zwei so seltnen Stücke, das Edle und Majestätische, entstehen. Es scheint, als ob man diese Eigenschaften nur von der Natur allein bekommen könne, und daß die Kunst und Ueberlegung nicht den geringsten Antheil daran habe. Die Erfahrung scheint diese Meinung zu bestärken. Leute von der schönsten Gestalt haben manchmal nicht das geringste Edle. Gegentheils aber erinnere ich mich, die Rolle eines Petitmaitres von einer Privatperson sehr edel vorgestellt gesehen zu haben, deren[64]) Gestalt doch so wenig regelmäßig war, daß auch die wohlgemachtesten Kleider den Fehler ihres[64]) Körpers nicht ver-

62) L'Enthousiasme. — 63) pénible. — 64) „Beiträge": dessen .... seines. Die obige Correctur wird durch den Wortlaut des Originals („particulier, dont la figure" etc.) und den Sinn der Stelle erfordert. — A. d. H.

bergen konnten. Woher entsteht denn also das Edle? Aus der Vollkommenheit der Bewegungen mehr als aus jedem andern Stücke. Wenn der Schauspieler leichte und unvorbereitete Gestus hat, so ist sein Spiel edel.[65]) Die Leichtigkeit im Gange, die Einfalt in der Stellung,[66]) die Annehmlichkeit und das Ungezwungne im Arme, die sind es, welche diese so gewünschte Eigenschaft verschaffen. Wann wir keine Aufmerksamkeit auf unsre Gestalt merken lassen, und der Zuschauer glaubt nur unsere Seele wirken zu sehen, alsdann ist das Edle auf seinem höchsten Punkte.

Das Majestätische.

Das Majestätische geht noch weiter, und man sieht es viel seltner. Es besteht, eigentlich zu reden, in dem zu einer außerordentlichen Höhe gebrachten Edeln. Die Hoheit des Ansehens ist ein Geschenk der Natur, allein zur Majestät ist sie nicht hinreichend. Man muß eine andre Eigenschaft damit verbinden, welche von der Ueberlegung abhangt und mehr thun muß als die natürlichen Gaben. Wenn ein Schauspieler seine Stellung empfindet, die ihn weit über alle Andre, die um ihn herum sind, setzet, und es den Zuschauern auch empfinden zu lassen sich bemüht, so wird sein Spiel ganz gewiß majestätisch sein. Wenn ein König gütig mit einem seiner Unterthanen, dessen Eifer ihm werth ist, spricht, so muß er, auch wenn er die größte Freundschaft, die er für ihn empfindet, auszudrücken hat, in Allem dennoch so zurückhalten, daß man deutlich sieht, seine Größe verhindre ihn, so gemein mit ihm zu thun, als er sich mit Einem seinesgleichen machen würde. Wenn er befiehlt, muß es mit der Zuversicht eines Obern geschehen, dem man unmöglich ungehorsam sein kann. Wann ihn von ungefähr ein Verwegener bis zum Zorne treibt, so muß die Vernunft den Zorn zurückhalten, und die Verachtung, die er als ein Mann, der über allen Schimpf erhaben zu sein glaubt, blicken läßt, muß ihn überwinden. Kurz Der, der seine Stellung empfindet, ist ganz gewiß majestätisch. Hierinne kann der Umgang mit Großen ganz ungemein nützlich sein. Ich glaube sogar, daß eine gewisse Hoheit der Seele erfordert wird, die Größe auf eine anständige Art auszudrücken. Denn wenn

65) Si un Acteur a les mouvemens faciles et sans apprêt, son jeu est noble. — 66) simplicité dans la contenance.

man in Stellen, wo man majestätisch sein will, die Grenzen der Wahrheit überschreitet, so wird man ganz gewiß lächerlich werden. Ein Mensch scheint niemals kleiner, als wenn man ihn auf Stelzen sieht.

Das Lustspiel.

Es scheint, als ob ich bis hieher nur von dem Trauerspiele gesprochen hätte. Ich zweifle aber nicht, daß Sie, Madame, nicht einsehen sollten, wie wohl Alles das, was ich gesagt habe, ebensowohl auf das Komische als auf das Tragische anzuwenden sei. Diese zwei Arten der Vorstellung gleichen sich an hundert Orten. Man bringt zwar nichts Lächerliches in das Trauerspiel, doch können die größten tragischen Bewegungen in dem Lustspiele ihren Platz haben. Alle Leidenschaften, alle Stellungen [67]) schicken sich für dieses,[68]) und die Empfindung kann bis auf das Höchste darinne getrieben werden. Das Lustspiel hat oft edle Personen, und es giebt Stellen, wo sogar das Majestätische nöthig ist. Der ganze Unterschied, den man zwischen der einen und der andern Art machen kann, ist, daß das Lustspiel alle Töne durchläuft, das Trauerspiel aber sich an einer kleinern Anzahl begnügen läßt. Man würde von dem, was ich behaupte, leichter überzeugt werden können, wenn man öfter Trauerspiele ohne Uebertreibung der Stimme und der Bewegungen spielen sähe.

Die Liebhaber.

Wir wollen zu dem Lustspiele insbesondere kommen, das ist, auf diejenigen Punkte, welche ihm einzig und allein zukommen. Wir wollen von der Kunst reden, Freude zu erwecken. Dieses ist das schwerste Stück auf dem Theater. Ich rede hier nur von den edlern komischen Personen, das ist, von denjenigen, welche ohne Grimassen und ohne Niederträchtigkeit [69]) Lachen zu erregen verbunden sind.

Wenn man nicht von einer heftigen Leidenschaft getrieben wird, in welchem Falle man den tragischen Ton an sich nehmen soll, muß man in dem Lustspiele allezeit ein aufgeräumtes und

---

67) situations. — 68) In den „Beiträgen“ steht: „für sie“. Der französische Text lautet: „L'on ne met point de plaisant dans la Tragédie, mais les plus grands mouvemens du tragique sont du ressort de la Comédie. Toutes les passions, toutes les situations lui sont propres“ etc. — A. d. H. — 69) bassesse.

ruhiges Ansehen haben. Ein zufriednes Gesichte macht den Zuschauer geschickt, in der Folge zu lachen. Die komischen Schauspieler müssen sich der Traurigkeit, auch wenn sie nothwendig wird, nur nach und nach überlassen, als Leute, welche sich gern davon losmachen wollten. Wenn ihre Rolle nicht Lachen erregen soll, so müssen sie sich nicht durch ein düstres und trauriges Ansehen dem komischen Eindrucke widersetzen, welchen die Andern, die mit ihnen[70]) auf der Bühne sind, machen sollen. Wenn sie aber selbst lächerliche Sachen vorzubringen haben, so müssen sie alle ihre Kunst anwenden, sie so auszudrücken, daß das Edle nichts dabei verliere. Dieses gehört sonderlich für die Rollen der Liebhaber, welche man spielen muß, so lange man jung ist, weil sie eben nicht allzu schwer sind und das ungezwungene Wesen verschaffen, welches das wahre Kennzeichen eines Menschen, der zu leben weiß, ist.

Die Charaktere.

Wenn man die Blüthe des Gesichts, die der Liebe so wohl ansteht, verloren und durch die Uebung Zuversicht im Spiele erlangt hat, so kann man zu etwas Wichtigerm schreiten,[71]) welches die charakterisirten Rollen[72]) sind. Je bestimmter eine Rolle ist, je schwerer ist sie vorzustellen. Durch das Lesen kann man zwar lernen, wie die Menschen nach ihren verschiedenen Charakteren denken; allein die Art, wie sie ihre Gedanken ausdrücken, kann man nur durch ihren Umgang lernen. Man muß also, sich hierinne vollkommen zu machen, vornehmlich viel Menschen kennen lernen. Hernach muß man auch die Geschicklichkeit haben, das, was man an Andern sieht, leichtlich nachzuahmen. Der Charakter hat einen so großen Einfluß in die ganze Person, daß er Dem, welcher ihn besitzt, eine ganz besondere Gesichtsbildung, eine Stellung, die ihm eigen ist, eine Bewegung, die seine Art zu denken ihm gewöhnlich gemacht hat, und eine Stimme giebt, deren Ton keinem andern Charakter zukommen kann. [73]) Hierüber muß man sehr feine Anmerkungen zu machen wissen und ein sehr scharfes und richtiges Auge haben. Ich sage: jeder Charakter hat seine besondere Stimme, und diese ist eines von den sichersten Mitteln, ihn in seiner Vollkommenheit vorzustellen. Die Furchtsamkeit giebt eine schwache und unter-

---

70) Statt mit ihm („Beiträge"), nach dem Französischen „avec lesquels". — A. d. H. — 71) Hier folgen im Original noch die Worte: „et le plus difficile du Théâtre". — A. d. H. — 72) rôles de caractère. — 73) Ce sont des observations délicates et pour lesquelles il faut avoir le coup d'oeil fin et juste.

brochene Stimme; die Dummheit hat einen befehlrischen und zuversichtlichen Ton; die Grobheit hat eine volle und ungelenke Aussprache; der Geizige, welcher die Nächte mit Zählung seines Geldes zubringt, hat eine heisre Stimme. So ist es mit allen übrigen Charakteren, und jeder erfordert einen Ton, welcher ihm einzig und allein zukömmt.

Man muß niemals den Charakter seiner Rolle aus dem Gesichte verlieren. Ob man auch gleich die allergleichgültigsten Sachen zu sagen hat, so muß man es doch niemals auf eine Art thun, die sich auch für einen Andern schicken würde, der nicht diesen Charakter vorzustellen hat. Dadurch erhält man seine Person und läßt manchmal den Charakter auch da vorzüglich erscheinen, wo ihn der Dichter vergessen zu haben scheint. Eine beständige Aufmerksamkeit auf die Bühne ist die allervortheilhafteste Eigenschaft, die ein Schauspieler haben kann. Diese macht sein Spiel so vollständig und verbunden,[74]) daß, wenn sie nur durch ein klein Wenig Einsicht unterstützt wird, oft ein sonst sehr fehlerhafter Schauspieler viel Ansehen dadurch erlangt hat. Die Zerstreuung hingegen ist ein so großer Fehler, daß sie allein vermögend ist, den Schauspieler unerträglich zu machen.

Aus dem, was ich von den charakterisirten Rollen gesagt habe, können Sie, Madame, schließen, daß eine ganz besondere Gabe darzu erfordert werde. Es ist nicht allen Leuten gegeben, sich zu verwandeln und ihre Stellung, Stimme und Gesichtsbildung so oft wie die Kleidung zu verändern. Es ist in dieser Art nicht genug, daß man sich nur so obenhin ausdrückt. In den Charaktern muß man entschiedne und bestimmte Züge anwenden; welches gewiß nichts Leichtes ist, wenn man die Natur nicht übertreiben will. Es ist mehr zu bewundern, als man glaubt, daß ein Schauspieler, der, wenn er nur ein Wenig Verstand hat, zittert, indem er den Fuß auf die Bühne setzt, seiner genugsam mächtig sein und alle Kühnheit zeigen kann, die ihm bei dergleichen Gelegenheiten nöthig ist. Die Art, von der ich itzo geredt habe, heißt das hohe Komische, weil sie das Lustige und Edle verbindet.

Das Niedrig-Komische.

Die Knechte,[75]) die Bauern, die lächerlichen Alten, die Dummen[76]) und alle lustigen Personen, die nur meistentheils in

74) lié. — 75) Les Valets. — 76) les Niais.

den episodischen Auftritten gebraucht werden, gehören in das Komische der andern Classe. Es ist nicht nöthig, zu sagen, wie viel leichter diese Rollen sind als jene, wovon ich vorher geredt habe. Jedermann sieht es und erkennt es. Die Ursache ist ganz leicht. Je weniger man verbunden ist, auf das Edle und auf die Anmuth seiner Person, auf die Richtigkeit und Biegsamkeit der Stimme zu denken, desto leichter wird das Spiel. Ja, dieses sind sogar Eigenschaften, die man bei dem Niedrig-Komischen ablegen muß. Ein Alter muß sich wie ein Mann stellen, den die Beine kaum mehr tragen wollen, seine Stimme braucht nicht vollständig und helle zu sein, seine Bewegung muß langsam, schwach und weniger gezwungen sein; denn die Arme eines Menschen, dem das Alter den Rücken gebogen und die Schultern enger zusammengezogen hat, können sich nur mit Mühe bewegen. Ein Knecht, welcher jünger und munterer ist, muß mehr Lebhaftigkeit, aber nicht mehr Anmuth zeigen, und seine ganze Person muß den Mangel der Auferziehung verrathen. Noch viel gröber und ungelenker ist der Bauer. Seine Stimme muß härter sein, und die Art, sich zu bewegen, muß mit seinem Bauerstande vollkommen übereinstimmen. Sie werden mich hier vielleicht fragen, ob sich der Schauspieler, Beifall zu erhalten, unangenehm[77]) machen müsse. Anstatt auf diese Frage zu antworten, will ich[78]) nur die Grenzen, worinne er sich zu erhalten hat, bestimmen. Ein Schauspieler des Niedrig-Komischen muß sich von aller Anmuth entfernen, die man durch die Auferziehung und durch Umgang erhalten kann. Aufs Höchste darf er nichts als eine gute natürliche Art zeigen. Doch muß er auch nicht, sich von aller Anmuth der Bewegungen, die nur bei edeln Rollen stattfindet, zu entfernen, verborgne und unnatürliche Gestus[79]) anwenden; er muß keine übertriebene Wendungen des Körpers und Verzuckungen der Achseln erzwingen, dergleichen die Natur keiner Person giebt, und die ihren Ursprung aus den übeln Possen der Lustigmacher haben. Er muß sich niemals so weit erniedrigen, daß er in den Augen der Zuschauer niederträchtig wird;[80]) doch muß er sich auch wohl hüten, daß er niemals edel scheint. Einer von unsern Sophisten nach der Mode möchte zwar sagen, daß auch die allerniedrigsten Charaktere ihre Art von Anmuth und Adel hätten. Allein das sind nichts als Worte, deren Ungrund man gar leicht wahrnimmt,

77) disgracieux. — 78) Je répondrai à cette question en fixant . . . — 79) des gestes rompus et contortionés. — 80) descendre jusqu'à un degré de bassesse qui l'avilisse.

sobald man die Sachen genauer untersucht. Ich kann mich nicht enthalten, eine Gewohnheit zu tadeln, die ich auf allen Theatern durchgängig gefunden habe. Wenn sich ein Knecht als einen Menschen von Stande verkleidet, so wird er allezeit in einer höchst ausschweifenden Kleidung erscheinen, dergleichen im ganzen Lande nicht zu finden ist. Diese Gewohnheit ist wider alle gesunde Vernunft. Gemeiniglich setzt man voraus, daß er ein Kleid von seinem Herrn genommen hat, und oft ist es der Herr selbst, der es ihm gegeben und die Verkleidung befohlen hat; vermuthlich aber hat der Herr Kleider, wie man sie ordentlich trägt, und der Bediente[81]) weiß selbst, wie sich Leute von Stande zu kleiden pflegen. Das gebe ich zu, daß er sich in ein Kleid, welches zu kostbar für ihn ist, nicht muß zu schicken wissen; allein das Kleid selbst muß edel und reich sein, und wenn der Schauspieler das Komische in seiner Gewalt hat, so wird ihm der Unterschied, der zwischen der Kleidung und seinem Betragen[82]) ist, weit vortheilhafter sein als aller lächerlicher und verstellter[83]) Anputz. In Ansehung solcher übertriebenen Rollen, deren man sich nur selten und im Vorbeigehen bedient, ist es unnöthig, gewisse Vorschriften, sie wohl vorzustellen, zu geben. Man kann die Originale von ihren Figuren in den grotesken Zeichnungen des Callot sehen und sie, wie man es für gut befindet, anwenden. Es giebt Zuschauer, welchen diese Art viel Vergnügen macht.

Das Frauenzimmer.[84])

Die komischen Rollen der Frauenzimmer müssen nach eben den Grundsätzen gespielt werden,[85]) ausgenommen, daß das weibliche Naturell mehr Feinheit und Artigkeit besitzt. In den Rollen der Alten und Bäuerinnen verfährt man heut zu Tage ganz vernünftig. Ich kann mich aber nicht genug über die Hartnäckigkeit beklagen, mit welcher man sich schon seit langer Zeit bemühet, die Rollen der Mägdchen edel zu machen.[86]) Man stellt sie als verliebte und aufgeweckte Personen[87]) vor, und dieses scheint mir wider alle Natur zu sein. Es ist wahr, unsere itzigen komischen Dichter haben nicht wenig zu diesem Fehler beigetragen. Ein Mägdchen[88]) sieht zwar die Gesellschaft, welche zu ihrer Frau

81) Im Original: „le Valet“ (sonst durch „Knecht“ übersetzt, s. Anm. 75). — A. d. H. — 82) jeu. — 83) déplacé. — 84) Les Femmes. — 85) Im Original folgt noch: „que ceux des hommes“. — A. d. H. — 86) de donner de la noblesse aux Soubrettes. — 87) amoureuse gaye. — 88) Suivante (s. Anm. 38).

kömmt, allein sie kömmt doch nicht zu ihr.[89]) Sie kann also zwar wissen, was Lebensart ist, doch muß sie eben selbst nicht allzu viel haben. Der Charakter ihres Witzes ist, daß sie mehr beißend als fein sein muß, und ihre aufgewecktesten Gedanken müssen in ihrem Spiele mit aller Stärke einer Person ausgedrückt werden, die zwar fähig ist, sie zu haben, aber nicht mit der Anmuth, mit welcher sie eine Person, die eines glänzenden Umganges gewohnt ist, haben würde. Man wird wenig Schauspielerinnen sich in diesen Grenzen halten sehen. Die meisten von ihnen kleiden sich sogar auf eine Art, die ihrer Rolle gar nicht anständig ist. Die, die ich in meiner Jugend habe spielen sehen, wußten sich besser zu charakterisiren. Die Begierde, sich sehen zu lassen, hat Alles verändert. Itzo ist die Kleidung des Mägdchen[90]) manchmal weit prächtiger als die Kleidung ihrer Frau, ihre Ohren hängen voller Diamanten, und in ihrem Spiele ist ebenso viel Flitterwerk als auf ihrem Putze.

Das Lustige.

Ich sehe mich itzo verbunden, zu untersuchen, woher das Lustige entstehe. Dieses ist ein sehr zärtlicher Punkt,[91]) und man versieht sich oft darinne. Wann der natürlich=gute Geschmack einen Schauspieler nicht auf dem rechten Wege erhält, so wird er anstatt des Lachens Unwillen erwecken. Es ist zu merken, daß ein komischer Schauspieler nicht allein lustig sein muß, wenn er in einer angenehmen Stellung[92]) ist und aufgeweckte Sachen[93]) zu sagen hat: er muß sogar zum Lachen bewegen, wenn er in einer traurigen Stellung ist und betrübte Sachen[94]) vorzubringen hat. Bei freudigen Stellen ist ein aufgewecktes Gesicht und eine natürliche Art sich auszudrücken schon zureichend, das Lustige zu unterstützen. Allein wie muß man es bei betrübten Stellen[95]) anfangen, wenn man zum Lachen bringen will? Man muß sich hüten, daß man unter die traurigen Empfindungen, die man zu haben scheint, ja keinen von denjenigen Zügen menge, welche die Seele erhöhen und für Den, den man im Unglücke sieht, zu gleicher Zeit Mitleiden und Hochachtung erwecken. In einer ernsthaften Rolle zum Exempel muß die Furcht mit einer Standhaftigkeit

---

89) mais elle ne vit point avec lui. — 90) Soubrette. — 91) point délicat. — 92) situation. — 93) des choses gayes. — 94) de choses affligeantes. — 95) dans les momens de tristesse.

unterstützt werden, welche zeigen muß, daß man fähig sein werde, das Unglück auszuhalten, so daß der Zuschauer die Stärke unserer Gesinnungen bewundert. In einer komischen Rolle aber muß man eine gewisse Niederträchtigkeit [96]) damit verbinden, welche den Unglücklichen geringschätzig macht [97]) und uns über seinen Unstern zu lachen bewegt. Denn man muß nicht glauben, daß es das Unglück ist, welches uns entweder zum Weinen oder Lachen bringt, wenn wir Andere damit befallen sehen. Beide von diesen Empfindungen entstehen aus der Art, womit wir sehen, daß der Zufall, den man uns vorstellt, ertragen wird. Wenn wir diese Betrachtung bei allen Stellungen anbringen, so werden wir leicht den Unterschied des komischen und tragischen Ausdrucks in einerlei Falle bemerken.

Es ist noch eine andere Quelle des Lustigen, deren man sich sehr glücklich bedienen kann. Diese ist das übel angebrachte Ernsthafte. Wenn die Art wohl angebracht wird, so macht sie einen um desto stärkern Eindruck, je gemeiner das Bild des Lächerlichen ist, das sie uns vorstellt. Wenn wir sehen, daß eine Person, für welche wir wenig Hochachtung und oft gar Verachtung haben, sich ein sehr wichtiger Mensch zu sein dünkt und einen gebietrischen Ton an sich nimmt, so lachen wir über ihre [98]) falsche Einbildung und über die Aufmerksamkeit, die sie [98]) will, daß wir sie bei ihren [98]) Possen haben sollen; und aus dieser Ungleichheit entsteht die Art von Rollen, welche man Mantelrollen nennet. Diese muß man, wenn sie recht lustig ausfallen sollen, als tragische Rollen spielen. Nothwendig aber muß der Schauspieler in seiner Stimme und in seinen Bewegungen eine gewisse Ungleichheit beobachten, die ihn niemals edel werden läßt. Dieses ist die wirkliche Gelegenheit, wo man die Ernsthaftigkeit eines Scaramouche, von welcher Racine in der Vorrede zu seinen „Klägern" redt, anbringen kann. Die Mantelrolle ist von allen niedrig-komischen diejenige, worinne man am Schwersten glücklich sein kann. Und in Ansehung der Geschicklichkeit, welche dazu erfordert wird, könnte man sie wohl in die Classe des hohen Komischen stellen.

Besonders muß ein Schauspieler dieses beobachten: je mehr er lustige Sachen vorbringt, desto weniger muß er selbst darauf

---

96) lâcheté. — 97) avilit. — 98) „Beiträge": seine ... er ... seinen. Lessing hatte das französische mascul. „un personnage", welches im Original voraufgeht, in Gedanken. Nach seiner Uebersetzung: „eine Person" mußte obige Correctur eintreten. — A. d. H.

Acht zu haben scheinen. Es ist ein unerträglicher Fehler, selbst zu lachen, wenn man Andere zum Lachen bewegt, weil dieser Fehler die ganze Vorstellung aufhebt.

Das stumme Spiel.

Das allerachtungswürdigste Stück bei einem Schauspieler ist das stumme Spiel, und nur wenige besitzen es wohl. Es müssen sich alle Leidenschaften, alle Bewegungen der Seele, alle Veränderungen der Gedanken auf seinem Gesichte abmalen, wenn er will, daß die Zuschauer einen lebhaften Antheil an der Vorstellung nehmen sollen.

Zu diesem Grade des Ausdrucks zu gelangen, ist es gut, wenn man von der Natur kennbare Züge[99]) erhalten hat, deren Bewegungen sich deutlich bemerken lassen. Diese Züge nun müssen alle Augenblicke eine Bildung annehmen, die ihnen vor itzo zukommt; doch muß diese Bildung niemals so gezwungen sein, daß sie zu einer Grimasse wird. Dieser Fehler ist sehr gebräuchlich, weil Alle gern mit dem Gesichte spielen wollen und jeder Schauspieler doch nicht die Geschicklichkeit dazu besitzt. Unterdessen ist es doch ganz leicht, sich für den Grimassen zu hüten, und die Anmuth in den Bewegungen des Gesichts hangt von einer gänzlich mechanischen Gewohnheit ab. Der obre Theil des Gesichts muß beständig spielen, der Mund aber und das Kinn müssen sich nur zum Reden bewegen. Man sagt nicht ohne Grund, daß die Augen der Spiegel der Seele sind. In ihnen müssen sich alle innere Bewegungen abmalen, man muß sie aber von einer kennbaren Farbe haben, und ihre Lebhaftigkeit muß von Weitem zu bemerken sein, wenn man auf eine empfindliche Art mit dem Gesichte spielen will. Die Bewegungen der Stirne helfen den Bewegungen der Augen sehr. Ein Schauspieler muß durch die Uebung, wenn er die Augenbraunen erhebt, die Stirn leichtlich runzeln und, wenn er sie niederschlägt, den mittlern Theil zwischen den Augenbraunen leichtlich falten können. Die gerunzelte Stirn und die gefaltnen Augenbraunen[100]) und die bald rund bald länglich geöffneten Augen sind es, welche die Verschiedenheiten des Ausdrucks anzeigen. Der Theil der Backen, welcher gleich unter den Augen ist, kann auch durch das Erheben

---

99) des traits marqués. — 100) le sourcil froncé.

oder Fallen etwas dazu beitragen; allein man muß sich in der Bewegung dieses Theils mäßigen, weil sie sehr leicht gezwungen wird. Der Mund muß niemals als bei dem Lachen bewegt werden; denn Diejenigen, die bei betrübten Stellen,[101]) wenn sie weinen sollen, die beiden Winkel des Mundes herabhängen lassen, machen ein sehr häßliches und unedles Gesicht. Alle diese Arten des Ausdrucks müssen während des Redens angewendet werden; gleichwohl habe ich ihrer nicht eher als bei dem stummen Spiele gedacht, weil sie der vornehmste Theil davon sind und die größte Schönheit davon ausmachen. Der Leib bewegt sich bei diesen Gelegenheiten auch und trägt das Seine zum Ausdrucke sowohl als das Gesichte bei; doch muß man bei dem stummen Spiele seine Bewegungen sehr mäßigen. Allzu deutliche[102]) und allzu ofte Gestus sind bei einem Schauspieler, wenn er nicht redt, nicht nur lächerlich, sondern verringern auch die Aufmerksamkeit, die der Zuschauer auf Den, der mit ihm spricht, haben soll, welches in dem Verfolg der Scene viel schadet.[103]) Man muß niemals unempfindlich gegen das, was man höret, scheinen, besonders wenn es uns angeht; allein man muß auch niemals vergessen, daß die Person, welche redt, itzo die herrschende Person auf der Bühne ist, und daß Diejenigen, die ihr zuhören, ihr untergeben sind, so wichtig als auch der Charakter, den sie vorstellen, sonst sein mag. Man sieht, daß viel Schauspieler wider diesen Grundsatz verstoßen, besonders diejenigen, welche die niedrigkomischen Rollen haben. Die Begierde, so lustig zu sein, als nur immer möglich ist, verführet sie bei ihrem Stillschweigen zu Geberden, die oft widersinnisch, allezeit aber übel angebracht sind, und deren Lächerlichkeit einige von den Zuschauern zwar vergnügt, Leuten von Geschmack aber zuwider ist.

Die Uebereinstimmung.[104])

Die Uebereinstimmung, die sich in dem Spiele und in den Reden Aller derer, die zu gleicher Zeit auf der Bühne sind, befinden muß,[105]) erfordert ein gutes Gehör und viel Stärke auf dem Theater. Verschiedne Schauspieler, wovon gemeiniglich

101) momens d'affliction. — 102) trop marqués. — 103) Hier folgen im Original noch die Worte: „C'est l'attention la plus nécessaire dans ces occasions." — A. d. H. — 104) L'Ensemble. — 105) Im Original folgen die Worte: „est ce qu'on appelle l'Ensemble. Cet art". — A. d. H.

jeder einen besondern Charakter hat, und deren Stellung niemals einerlei ist, müssen gleichwohl in ihrem Spiele eine gewisse Gleichheit beobachten, damit sie weder den Ohren noch den Augen der Zuschauer uneins und also unangenehm werden. Man kann sie den Tonkünstlern vergleichen, welche einerlei Stück nach unterschiedenen Partien singen: jeder hat seine besondern Töne, alle aber zusammen machen eine einzige Harmonie.

Die Art, wie das Ohr einen Schauspieler zu dieser Uebereinstimmung, von welcher ich rede, leiten kann, ist diese. Wenn ein Schauspieler seine Rede geschlossen hat, so muß der, welcher nach ihm redet, in eben dem Tone anfangen, worinne der andre geschlossen hat. Wann die Schauspieler, die sich auf der Bühne befinden, gleich gut sind, so stimmen sie leicht miteinander überein, weil jeder, wenn er seine Rede schließt, den Ton seines Nachfolgers selbst angiebt. Wenn man aber mit einem zusammenkommt, der den gehörigen Ton verläßt und uns weit von dem wegführet, worinne wir natürlicher Weise anfangen sollten, so müssen wir gleichwohl unumgänglich in seinen Ton fallen, er mag nun so übel sein, als er immer will; nach und nach[106]) aber muß man das Ohr wieder zu dem Tone bringen, welchen die Sache erfordert. Eben diese Uebereinstimmung muß man auch unter den Bewegungen[107]) aller Schauspieler beobachten.[108]) Eine natürliche Aufmerksamkeit macht die Sache ungemein leicht. Es darf nur Jeder die Stellung,[109]) in der er sich in Ansehung der Andern befindet, untersuchen: ob er Ansehen oder Ehrfurcht zeigen soll, ob er Den, welcher redt, kühn ansehen darf, oder ob er seine Blicke vermeiden muß. Die Bewegungen des Einen müssen die Bewegungen des Andern hervorbringen, und Alle müssen sich genau in der Stellung erhalten, in welche sie die Scene setzet. Schauspieler, die, wenn sie nicht reden, ganz unbeweglich bleiben und sich nicht eher rühren, als wenn sie sprechen, und die, welche mit einer müßigen[110]) Stellung ihre Blicke aus einem Winkel in den andern schicken, werden niemals zu dieser Uebereinstimmung gelangen, sondern durch ihre Nachlässigkeit ihr vielmehr schaden. Alle Schauspieler müssen sich gemeinschaftlich bemühen, die Stärke

---

106) „Nach und nach“; im Original: „par des degrés imperceptibles et rapides“. — A. d. H. — 107) l e s g e s t e s e t les mouvemens. — 108) Im Original steht noch: „que dans les tons de leur voix.“ — A. d. H. — 109) position. — 110) „Beiträge“: m ä ß i g e n; im Original: „d'un air d é s o e u v r é“. — A. d. H.

des Ausdrucks Dessen, welcher redt, zu vermehren, und wann sie gehörig an den Augen des Zuschauers Theil nehmen, so helfen sie nicht wenig, ihn zu betriegen.[111])

Das Theaterspiel.

Manchmal schweigen alle Schauspieler zugleich zu einer Zeit und geben nur durch ihre Bewegungen zu erkennen, was in ihnen vorgeht, oder was sie für ein Anschlag beschäftiget. Dieses nun ist das Theaterspiel, wovon man so viel redt, und welches doch sehr selten ausgeübet wird. Es hat keine Grenzen außer die, welche ihm die Sache selbst vorschreibet. So lange, als man was Neues ausdrücken kann, das mit der Stellung übereinkömmt, so lange kann man das Theaterspiel ohne Bedenklichkeit dauern lassen. Man kann seinen Platz verlassen, einen andern Schauspieler, welcher weit entfernt ist, aufzusuchen, man kann die ganze Ordnung, womit sich die Scene angefangen hat, umkehren: Alles das ist gut, wenn nur die Bewegung in beständiger Hitze bleibt; ein einziger frostiger Augenblick aber verdirbt Alles.

Hieraus entsteht das Spiel der Pantomimen, das man bis itzo nur ein Wenig ausgeputzt, und welches ungleich weiter könnte getrieben werden, dagegen aber unsägliche Bemühungen erfordern würde. Ich will nur Demjenigen, der sich etwa darauf zu legen Lust haben sollte, dieses sagen, daß der Pantomime mit den Augen nur die Stellung[112]) anzeigen und also nichts als Empfindungen ausdrücken kann. Alles Uebrige muß mit der Stimme nachgeholet werden. Wenn sich also der Pantomime ihrer nicht bedienen soll, so fallen alle Erklärungen, Erzählungen und Betrachtungen weg, und er muß von Anfange bis zum Ende nur immer aus einer Stellung in die andere kommen; das aber macht die Verfertigung von dergleichen Stücken ungemein schwer.

Dieses nun, Madame, sind die bekanntesten Theile der Schauspielkunst. Ich habe sie für eine Person von Ihrem Verstande nur allzu weitläuftig auseinandergesetzt. Ich will nunmehr von denjenigen Theilen reden, welche nur von den Schauspielern bemerket werden, und wovon der Zuschauer nichts als die Wirkung empfindet. Es sind zwei wichtige Stücke, wovon man sich meistentheils falsche Begriffe macht, die Zeit und das Feuer.

---

111) séduire. — 112) des situations.

Die Zeit.

Die Zeit begreift die genaue Beobachtung des Augenblicks, da man reden soll, und des Zwischenraums, den man in seinen Reden lassen muß, damit man dem Zuschauer Zeit giebt, sich zu erholen, neue Eindrücke anzunehmen und die verschiedenen Empfindungen zu bemerken, welche eine Rolle nach und nach haben kann. Diejenigen, welche blos mechanisch spielen, beobachten diese Zwischenräume niemals, und Diejenigen, welche blos nachahmen, beobachten sie oft zu ungelegener Zeit; Andre aber mißbrauchen sie durch die allzu öftere Beobachtung, welches ihrem Spiele die allerunangenehmste Monotonie giebt. Die Regel, hierin nicht zu irren, ist diese. Wenn man Dem, der itzt ausgeredt hat, antworten soll, so untersuche man, ob das, was man sagen soll, von der Beschaffenheit ist, daß uns eine plötzliche Bewegung, die seine Rede in unserer Seele ohne Vorbereitung hervorgebracht hat, darzu Gelegenheit giebt. Je plötzlicher diese Bewegung sein soll, je nothwendiger ist der Zwischenraum vor der Antwort. Denn wenn wir durch eine unvermuthete Empfindung überfallen werden, so fühlt sich die Seele plötzlich von einer Menge Ideen erfüllt, die sie aber nicht ebenso plötzlich unterscheiden kann. Sie ist also einige Augenblicke ungewiß, welcher sie folgen soll; endlich reißt uns die Idee, welche die Oberhand bekömmt, mit sich fort, die übrigen verschwinden alle, und wir drücken die nun herrschende Empfindung mit aller Stärke aus. Bei dieser Gelegenheit fällt die Zeit am Meisten in die Augen und ist durchaus nothwendig. Es giebt noch andre, wo man sie gleichfalls anwenden muß: wenn nämlich die Antwort, die wir geben müssen, nichts als die Frucht der Ueberlegung sein kann; wenn wir durch die Empfindung zwar augenblicks bestimmt, von der Vernunft aber, die uns dem ersten Eindrucke nur nach und nach überläßt, zurückgehalten werden oder die Empfindung gar durch die Gewalt, die wir uns anthun, gänzlich unterdrücken. Wir wollen den Grundsatz durch Exempel deutlicher zu machen suchen.

Ein sehr Merkliches giebt uns Achilles in dem sechsten Auftritte des vierten Aufzugs der „Iphigenia“ an die Hand. Agamemnon giebt ihm solche hochmüthige Reden, daß sie den jungen Held nothwendig beleidigen und zu dem heftigsten Zorne bringen müssen. Er unterdrückt ihn aber doch, so viel es einem Menschen

von seinem Charakter möglich ist. Er antwortet ihm nicht plötzlich, sondern hält lange Zeit zurück; endlich bricht er sein Stillschweigen, und indem er die Zeilen:

Rendez grâce au seul noeud qui retient ma colère etc.,

sagt, so hält er bei jedem Worte etwas inne, den Kampf seines Zornes und seiner Ueberlegung auszudrücken; endlich aber reißt ihn der Zorn mit sich fort. Man irrt aber meistentheils in dem Ausdrucke dieser Stelle. Ich habe gesehen, daß einige Schauspieler die ersten zwei Verse mit einer schwachen Stimme aussprachen, in den folgenden aber die Stimme erhoben und mit sehr starkem Tone schlossen.

Will man aber Empfindung und Charakter wohl ausdrücken, so muß der Schauspieler auf eine Art spielen, die der erwähnten gerade entgegen ist. In einem wirklich unerschrocknen Menschen bringt der äußerste Zorn eine vollkommene Ruhe hervor. Die wahre Eigenschaft des Muths ist, daß er den äußersten Entschluß ohne die geringste Furchtsamkeit, die ihn wankend machen könnte, ergreift, und dabei ist er ganz gelassen. Achilles muß also die zwei letzten Verse:

Pour parvenir au coeur que vous voulez percer
Voilà par quel chemin vos coups doivent passer,

mit schwacher Stimme, aber mit einem recht zuversichtlichen Ansehen [113]) sagen.

Man muß betrachten, daß er ihm den Zweikampf mit diesen Worten vorschlägt; diesen Vorschlag aber thut man einem Menschen, welcher Hochachtung verdienet, niemals mit Geschrei. Die stolzen Aufwerfungen des Kopfes also, womit man diese letzten Worte meistentheils begleitet, sind dem Edeln und der Wahrheit der Stellung durchaus zuwider. Es ist ein stummes Spiel, welches sehr lächerlich und übel angebracht ist. Allein es ist am Ende eines wichtigen Auftritts, man wollte gern, daß die Zuschauer klatschten; wenn man aber auf die Art, wie ich es verlange, spielte, so könnte es leicht geschehen, daß sie es unterließen; denn die Zuschauer sind gewohnt, es anders vorstellen zu sehen, [114]) und glauben also gewiß, daß es so recht sei.

Wir wollen auf die Zeit zurückkommen und die übrigen Fälle betrachten, wo die Zwischenräume nothwendig sind. Wenn wir

113) d'un air assuré. — 114) Im Original steht noch: „et à battre des mains". — A. d. H.

wollen, daß Derjenige, mit welchem wir reden, auf das, was wir sagen, wohl Acht haben, oder unsre Gründe gut befinden, oder gewisse Eindrücke annehmen soll, so müssen wir die unterschiednen Ideen, die wir ihm vorstellen, durch merkliche Zwischenräume unterscheiden. Wir geben dadurch seiner Vernunft Zeit, alle unsre Worte abzuwiegen, und wir erleichtern uns selbst die Mittel, den Ausdruck nach und nach zu verstärken, bis wir auf den Punkt der Ueberzeugung[115]) gelangen. Ich will der Augenblicke nicht erwähnen, wo das Herz unentschließig ist, welcher Empfindung es sich überlassen soll, und nach und nach aus einer Bewegung in die andre verfällt, welche gar keine Verbindung haben; Jedermann weiß genugsam, daß dergleichen Stellen mit vieler Zeit müssen vorgetragen werden. Nur auf einen Punkt muß man wohl dabei Acht haben, welches auch der wichtigste ist. Wenn der Zwischenraum allzu kurz ist, so macht er keinen Eindruck; ist er allzu lang, so schwächt er die Empfindung, die wir in den Zuschauern erweckt haben und genau unterhalten müssen. Wir müssen also eine sehr feine Empfindlichkeit anwenden, dem Zwischenraume seine gehörige Größe zu geben. Wir müssen dem Zuschauer Zeit lassen, das, was wir gesagt, genau einzusehen, damit ihn die Folge aufmerksam mache, aber niemals so viel Zeit, daß er sich des Betrugs erinnern kann.[116]) Vor allen Dingen müssen wir die Zeit nur am gehörigen Orte anwenden, damit sie dem Zuhörer nicht allzu gewöhnlich werde und den Eindruck verliere.

Das Feuer.

Das, was die Schauspieler das Feuer nennen, ist gleich das Gegentheil von der Zeit. Es ist eine außerordentliche Lebhaftigkeit, eine Schnelligkeit im Reden und eine mehr als gewöhnliche Hurtigkeit in den Bewegungen. Diese Art zu spielen ist manchmal nothwendig und kann gar sehr bewegen, wenn sie an ihrer gehörigen Stelle ist. Die Stellungen,[117]) wo uns eine Leidenschaft gewaltsam herumtreibt, sind diejenigen, die oft dazu Gelegenheit geben. Der gesunde Verstand zeigt es allzu deutlich, wo sich dieses Feuer hinschicket; ich kann also einer umständlichen Auseinandersetzung überhoben sein. Ich will nur erklären, wie

115) au point de convaincre ou de séduire. — 116) de perdre l'illusion. — 117) situations.

dieses Feuer oft übel kann angebracht sein, und wie oft das, was man Feuer nennt, nichts als ein lächerlicher Muthwille ist.

Wenn unsre Seele so heftig bewegt ist, daß sie der Ueberlegung gar keinen Platz verstattet und also ihrer selbst nicht mehr Meister ist, alsdann muß man schnell reden, sich geschwinde bewegen, den Andern keine Zeit, uns zu antworten, lassen und nicht die geringste Ordnung in den Bewegungen mehr beobachten. Sie werden leicht einsehen, Madame, was ich für einen großen Unterschied unter dem Feuer und einem lebhaften und starken Ausdrucke mache. Denn wenn man die Gelegenheiten, wovon ich geredt habe, ausnimmt, so ist es allezeit mit Hülfe der Zeit, daß man sich am Stärksten ausdrückt. Aus diesem Feuer, welches, wohl angewandt, sehr gute Wirkungen thut, ist ein Fehler entstanden, der nun schon seit langer Zeit sehr gebräuchlich ist, nämlich der übermäßige Gebrauch des Schnatterns.[118]) Wenn man eine lange Rede[119]) zu sagen hat, so glaubt man es ganz vortrefflich schön zu machen, wenn man es sehr geschwinde thut; man sucht durch diese Fertigkeit der Zunge den Zuschauer zu blenden, und oft läßt er sich auch dadurch blenden. Ich habe diesen Gebrauch niemals gebilliget. Wenn eine Stelle mit merkwürdigen Sachen erfüllt ist, so müssen wir unsern Zuhörern genugsame Zeit, Alles wohl zu bemerken, lassen. Wenn sie aber nichts enthält als eine Menge Worte ohne Gedanken, so kann man den Verfasser bitten, sie zu verkürzen. Ich verlange gar nicht, daß das Waschhafte[120]) gänzlich von dem Theater solle geschafft werden; es giebt Gelegenheiten, wo es sich sehr wohl schickt; allein sie sind ungemein selten, und viele Reden, welche man mit solcher Eilfertigkeit herausstößt, würden den Ohren eines zärtlichen[121]) Zuhörers, welcher gern Alles hören will, weit angenehmer klingen, wenn man sie langsamer sagte. Die angehenden Schauspieler haben manchmal gar zu viel Feuer, und eben dieses macht sie frostig. Sie wollen gern Alles ausdrücken, aus Mangel der Uebung aber nehmen sie die Heftigkeit und Uebereilung für die Stärke.

Die Wahl.

Mein Vater sagt in seinem italienischen Gedichte „Von der Vorstellungskunst“, daß sich Jeder, welcher in einer Komödie

118) des Tirades. — 119) grand couplet. — 120) la Tirade. — 121) délicat.

spielen wolle, genau an die Rollen halten müsse, die mit seinem Naturelle, besonders aber, die mit seiner Figur und Stimme übereinkommen. Dieser Grundsatz ist allzu weise, als daß ich mich im Geringsten davon entfernen sollte; denn ich will mir nicht in Sinn kommen lassen, zu behaupten, daß alle Schauspieler von einer schönen Gestalt und angenehmen Stimme sein müssen. Bei denen, welche tragische und hohe komische Rollen spielen wollen, ist es zwar wahr, in Ansehung der komischen Rollen überhaupt aber kann nichts falscher sein. Zu der Rolle des Nicolle im „Bürgerlichen Edelmanne“, der Martine in den „Gelehrten Weibern“ und hundert andern wird sich die Gestalt einer groben Bäuerin weit besser schicken als die Gestalt einer zärtlichen Nymphe, und eine harte Sprache wird weit anständiger sein als eine weiche. Ebenso ist es mit den Rollen der Alten, der Bauern, der lächerlichen Väter und sogar der Bedienten. Ein Mensch von einer zärtlichen und feinen Gestalt,[122]) von einer biegsamen Stimme[123]) und besonders von einer edeln Gesichtsbildung wird bei dergleichen Charakteren beständig der Wahrheit und dem Lustigen seiner Person Schaden thun. Kurz, Mons. Guillaume muß eine schwerfällige Gestalt haben, und Thomas Diafoirus muß ein dummes Ansehen haben; Beides aber ist keine Schönheit.

Nachdem wir die unterschiedenen Punkte durchgegangen sind, welche die Theorie des Theaters in sich schließen, so ist noch übrig, daß ich Ihnen, Madame, die Mittel zeige, wie Sie nach und nach zu der Ausübung gelangen können. Man muß Schritt vor Schritt gehen, und viel Schauspieler sind aus keiner andern Ursache zurückgeblieben, als weil sie allzu hurtig gehen wollten. Die Kunst, wohl zu reden, ist der erste Schritt zum Theater, und die Kunst, Alles auszudrücken, ist die Staffel der Vollkommenheit. Dieses ist die Methode, die ich gebraucht habe, wenn ich Jemanden Rath in Erlernung dieser Kunst habe ertheilen sollen. Ungeduldigen scheint sie allzu langwierig zu sein, ich glaube aber nicht, daß man eine genauere und nützlichere finden könne.

Der Ton in der Stube.[124])

Anfangs muß man sich ein Stück zu lesen gewöhnen, wie man es in einem Zimmer, unter guten Freunden lesen muß. Die Gabe, wohl zu lesen, ist nicht sehr gemein. Die Eigenschaften davon

122) taille fine et délicate. — 123) voix fluttée. — 124) La Chambre.

sind diese. Wenn man alleine ist, so lieset man, Betrachtungen selbst zu machen; lieset man aber vor Andern, so geschieht es, ihnen Betrachtungen machen zu lassen. Die Ueberlegungen und Betrachtungen also sind die vornehmsten Stücke, die sich bei dem besondern Lesen [125]) befinden müssen. Die Bewegung muß auch in den lebhaftesten Stellen wenig Antheil daran haben. Man muß sie zwar so lesen, daß man sie merke, niemals aber bis zu dem starken Ausdrucke treiben, welcher bei dem Stillschweigen allezeit hart und oft lächerlich wird. Diese Art zu lesen gewöhnt die Stimme, sich in den Intervallen, die nicht weit von einander sind, mit Gleichheit zu erhalten.

Der Ton in der Akademie.

Von diesem muß man sich an einen etwas bestimmtern Ton machen und eben dieses Stück so zu lesen lernen, wie es sich in einer öffentlichen Versammlung der Akademie [126]) schicken würde. Mit dieser Art von Lesen muß gleichfalls noch größtentheils die Ueberlegung verbunden sein. Sie muß nichts von der vorigen voraus haben als eine bestimmte Weise, die Zierlichkeit der Schreibart, die artigen Wendungen und die glückliche Wahl der Wörter merken zu lassen. Die Stimme muß dabei weit heller sein, weil man voraussetzt, daß sie in einem weit größern Saale und vor einer weit zahlreichern Versammlung solle verstanden werden. Die Aussprache muß sich in der größten Annehmlichkeit und der vollkommensten Richtigkeit erhalten.

Der Ton vor Gerichte.

Nunmehr sind wir geschickt, uns an den Ton vor Gerichte zu machen. Hier fängt der Ausdruck an, eine gewisse Stärke zu bekommen; doch muß sie noch sehr gemäßiget sein. Der Advocat vertritt bei dem Richter in einigen Stücken die Stelle seines Clienten; er redt mit ehrwürdigen Männern, welche sein Schicksal entscheiden sollen; die Ueberredung ist sein vornehmster Endzweck, und der bewegliche Ton ist der sicherste Weg darzu. [127]) Er muß also seine Gründe mit Stärke, aber ohne Stolz vorbringen; er

---

125) dans une lecture faite en particulier. — 126) une séance publique de l'Académie Françoise. — 127) l'attendrissement en est la voye la plus sûre.

muß bei der Erzählung viel Sorgfalt anwenden, damit man an seinen Schilderungen Antheil nehme; er muß beweglich reden,[128]) insoweit er ein Mensch, nicht insofern er die Partei ist. Hierdurch wird sein Ausdruck edel und zugleich unverdächtig. Wenn man sich in diesem Tone übet, so werden Einem hernach die einschmeichelnden Stellen sehr leichte fallen.

Der Ton auf der Kanzel.

Die Kanzel steiget viel weiter. Sie hat einen hohen und befehlerischen Ton. Der heilige Redner befindet sich in dem Augenblicke, da er spricht, in einer Stellung, die ihn weit über alle seine Zuhörer setzt. Er handelt von den verehrungswürdigsten Sachen, er muß also allezeit die Ehrfurcht, die sie verdienen, zu erwecken suchen. Wenn er Rath ertheilt, so thut er es als Herr, wenn er sich erweicht, so geschieht es nur aus Mitleiden. Diese Art zu reden führt zur Größe und zum Majestätischen. Sie steigt bis zur größten Stärke, und von dieser Art steht ihr Alles, auch sogar die Entzückung an.

Der Ton auf der Bühne.

Die Bühne vereinigt alle diese verschiedne Töne und setzt noch etwas Mehreres hinzu, nämlich den Ausdruck seiner eignen Empfindung. Der Leser hat das Werk nicht verfertiget, welches er lieset; der Akademikus ist kein Lehrer Derer, die ihm zuhören; der Advocat selbst hat keinen Proceß; der heilige Redner ist nichts als ein Mensch: der Schauspieler aber ist die Person selber, wie sie in der oder jener[129]) Stellung sich befindet; Alles, was er sagt, muß die geschwinde Verrichtung seiner Seele zu sein scheinen. Wenn man dieser Ordnung also, die ich vorgeschrieben habe, in seinen theatralischen Uebungen folgt, so kann man es dahin bringen, daß man Alles auszudrücken fähig ist, man mag sich in einer Stellung befinden, in welcher man will.

---

128) s'attendrir. — 129) „jeder" in den „Beiträgen" ist Druckfehler; im Original steht: en telle ou telle situation. — A. d. H.

Ich würde Alles gesagt zu haben glauben, wenn es möglich wäre, daß es ein Mensch in seiner Kunst könnte so weit gebracht haben, daß er Alles gesehen hätte; so weit aber schmeichle ich mir nicht, gekommen zu sein: die ganze Schauspielkunst ist in wenig Grundsätze eingeschlossen. Man muß allezeit die Natur nachahmen. Das Gezwungene ist der größte von allen Fehlern, ob es gleich der gemeinste ist. Der Geschmack allein muß uns in den engen Grenzen der Wahrheit erhalten.

Alles, was ich bisher geschrieben habe, soll Ihnen blos die Mittel erleichtern, diese Grenzen wohl zu unterscheiden; alles Uebrige, Madame, kann Ihr Verstand allein bewerkstelligen.

Theatralische Bibliothek.

Vorrede.[1])

Man wird sich der Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters erinnern, von welchen im Jahr 1750 vier Stück zum Vorschein kamen. Nicht der Mangel der guten Aufnahme, sondern andere Umstände machten ihnen ein zu kurzes Ende. Ich könnte es beweisen, daß Leute von Einsicht und Geschmack öffentlich die Fortsetzung derselben gewünscht haben. Und so viel man auch von dergleichen öffentlichen Wünschen nach Gelegenheit ablassen muß, so bleibt doch noch immer so viel davon übrig, als hinlänglich ist, mein gegenwärtiges Unternehmen zu rechtfertigen.

Man sieht leicht, daß ich hiermit diese Theatralische Bibliothek als eine Folge gedachter Beiträge ankündigen will. Ich verliere mich, nach dem Sprichworte zu reden, nicht mit meiner Sichel in eine fremde Ernte, sondern mein Recht auf diese Arbeit ist gegründet. Von mir nämlich schrieb sich nicht nur der ganze Plan jener periodischen Schrift her, so wie er in der Vorrede entworfen wird, sondern auch der größte Theil der darin enthaltenen Aufsätze ist aus meiner Feder geflossen. Ja, ich kann sagen, daß die fernere Fortsetzung nur dadurch wegfiel, weil ich länger keinen Theil daran nehmen wollte.

Zu diesem Entschlusse brachten mich theils verschiedene allzu kühne und bittere Beurtheilungen, welche einer von meinen Mitarbeitern einrückte, theils einige kleine Fehler, die von Seiten seiner gemacht wurden, und die nothwendig dem Leser von den Verfassern überhaupt einen schlechten Begriff beibringen mußten. Er übersetzte zum Exempel die „Clitia" des Machiavell's. Ich konnte mit der Wahl dieses Stücks in gewisser Absicht ganz wohl

1) Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. (Ohne Seitenzahl.) — A. d. H.

zufrieden sein, allein mit seinem Vorberichte hatte ich Ursache, es ganz und gar nicht zu sein. Er sagte unter Andern darinne: „Fragt man mich, warum ich nicht lieber ein gutes als ein mittelmäßiges Stück gewählt habe, so bitte ich, mir erst ein gutes Stück von dem italienischen Theater zu nennen.“ — — Diese Bitte machte mich so verwirrt, daß ich mir nunmehr beständig vorstellte, ein Jeder, der in der wälschen Literatur nur nicht ganz und gar ein Fremdling sei, werde uns zurufen: „Wenn Ihr die Bühnen der übrigen Ausländer nicht besser kennt als die Bühne der Italiener, so haben wir uns feine Dinge von Euch zu versprechen!“

Was war also natürlicher, als daß ich die erste die beste Gelegenheit ergriff, mich von einer Gesellschaft loszusagen, die gar leicht meinen Entwurf in der Ausführung noch mehr hätte verunstalten können? Ich nahm mir vor, meine Bemühungen für das Theater in der Stille fortzusetzen und die Zeit zu erwarten, da ich das allein ausführen könnte, von welchem ich wohl sahe, daß es gemeinschaftlich mit Andern nicht allzu wohl auszuführen sei.

Ich weiß nicht, ob ich mir schmeicheln darf, diese Zeit itzt erreicht zu haben. Wenigstens kann ich versichern, daß ich seitdem nicht aufgehöret habe, meinen erstern Vorrath mit Allem zu vermehren, was, nach einer kleinen Einschränkung des Plans, zu meiner Absicht dienlich war.

Diese Einschränkung bestand darinne, daß ich den Beiträgen, welche ihrer ersten Anlage nach ein Werk ohne Ende scheinen konnten, eine Anzahl mäßiger Bände bestimmte, welche zusammengenommen nicht blos einen theatralischen Mischmasch, sondern wirklich eine kritische Geschichte des Theaters zu allen Zeiten und bei allen Völkern, obgleich ohne Ordnung weder nach den einen noch nach den andern, enthielten. Ich setzte mir also vor, nicht Alles aufzusuchen, was man von der dramatischen Dichtkunst geschrieben habe, sondern das Beste und Brauchbarste; nicht alle und jede dramatische Dichter bekannt zu machen, sondern die vorzüglichsten, mit welchen entweder eine jede Nation als mit ihren größten pranget, oder welche wenigstens Genie genug hatten, hier und da glückliche Veränderungen zu machen. Und auch bei diesen wollte ich mich blos auf diese von ihren Stücken einlassen, welchen sie den größten Theil ihres Ruhms zu danken haben. Mein vornehmstes Augenmerk blieben aber dabei noch immer die Alten, mit welchen ich das noch gewiß zu leisten hoffe, was ich in der Vorrede zu den Beiträgen versprochen habe.

Zweierlei wird man daselbst auch noch versprochen finden, womit ich mich aber itzt ganz und gar nicht abgeben will. Erstlich werde ich es nicht wagen, die dramatischen Werke meiner noch lebenden Landsleute zu beurtheilen. Da ich mich selbst unter sie gemengt habe, so habe ich mich des Rechts, den Kunstrichter über sie zu spielen, verlustig gemacht. Denn entweder sie sind besser, oder sie sind geringer als ich. Jene setzen sich über mein Urtheil hinweg, und was Diese ihre Leser bitten, das muß ich die meinigen gleichfalls noch bitten:

— — — Date crescendi copiam
Novarum qui spectandi faciunt copiam
Sine vitiis — —

Zweitens werde ich keine Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande der verschiedenen Bühnen in Deutschland mittheilen: theils weil ich für die wenigsten derselben würde stehen können, theils weil ich unsern Schauspielern nicht gern einige Gelegenheit zur Eifersucht geben will. Sie brauchen zum Theil wenigstens ebenso viel Ermunterung und Nachsicht als unsre Schriftsteller.

Was die äußerliche Einrichtung dieser Theatralischen Bibliothek anbelangt, so ist weiter dabei nichts zu erinnern, als daß immer zwei Stück einen kleinen Band ausmachen sollen. Der letzte Band, von welchem ich aber noch nicht bestimmen kann, welcher es sein wird, soll eine kurze chronologische Skiagraphie von Allem, was in den vorhergehenden Bänden vorgekommen ist, enthalten und die nöthigen Verbindungen hinzuthun, damit man die Schicksale der dramatischen Dichtkunst auf einmal übersehen könne. An keine gewisse Zeit werde ich mich dabei nicht binden, wohl aber kann ich versichern, daß mir selbst daran liegt, so bald es sich thun läßt, zu Stande zu kommen.

I.

Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele.[1])

Neuerungen machen, kann sowohl der Charakter eines großen Geistes als eines kleinen sein. Jener verläßt das Alte, weil es unzulänglich oder gar falsch ist, dieser, weil es alt ist. Was bei jenem die Einsicht veranlaßt, veranlaßt bei diesem der Ekel. Das Genie will mehr thun als sein Vorgänger, der Affe des Genies nur etwas Anders.

Beide lassen sich nicht immer auf den ersten Blick von einander unterscheiden. Bald macht die flatterhafte Liebe zu Veränderungen, daß man aus Gefälligkeit diesen für jenes gelten läßt, und bald die hartnäckige Pedanterei, daß man, voll unwissenden Stolzes, jenes zu diesem erniedriget. Genaue Beurtheilung muß mit der lautersten Unparteilichkeit verbunden sein, wenn der aufgeworfene Kunstrichter weder aus wollüstiger Nachsicht, noch aus neidischem Eigendünkel fehlen soll.

Diese allgemeine Betrachtung findet hier ganz natürlich ihren Platz, da ich von den Neuerungen reden will, welche zu unsern Zeiten in der dramatischen Dichtkunst sind gemacht worden. Weder das Lustspiel noch das Trauerspiel ist davon verschont geblieben. Das erstere hat man um einige Staffeln erhöhet und das andre um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, daß die Welt lange genug in dem Lustspiele gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe: man kam also auf den Einfall, die Welt endlich einmal auch darinne weinen und an stillen Tugenden ein edles Vergnügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, daß nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten: man suchte sich also aus dem Mittelstande Helden und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte.

1) Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. (I.) S. 1—85. — A. d. H.

Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das **rührende Lustspiel**, und seine Widersacher das **weinerliche** nennen.

Aus der zweiten Veränderung entstand das **bürgerliche Trauerspiel**.

Jene ist von den **Franzosen** und diese von den **Engländern** gemacht worden. Ich wollte fast sagen, daß sie beide aus dem besondern Naturelle dieser Völker entsprungen zu sein scheinen. Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer größer scheinen will, als es ist. Der Engländer ist ein anders, welches alles Große zu sich herniederziehen will. Dem Einen ward es verdrießlich, sich immer auf der lächerlichen Seite vorgestellt zu sehen; ein heimlicher Ehrgeiz trieb ihn, Seinesgleichen aus einem edeln Gesichtspunkte zu zeigen. Dem Andern war es ärgerlich, gekrönten Häuptern viel voraus zu lassen; er glaubte bei sich zu fühlen, daß gewaltsame Leidenschaften und erhabne Gedanken nicht mehr für sie als für Einen aus seinen Mitteln wären.

Dieses ist vielleicht nur ein leerer Gedanke, aber genug, daß es doch wenigstens ein Gedanke ist! — — Ich will für diesesmal nur die erste Veränderung zu dem Gegenstande meiner Betrachtungen machen und die Beurtheilung der zweiten auf einen andern Ort sparen.

Ich habe schon gesagt, daß man ihr einen doppelten Namen beilegt, welchen ich auch sogar in der Ueberschrift gebraucht habe, um mich nicht durch die bloße Anwendung des einen so schlechtweg gegen den Begriff des andern zu erklären. Das **weinerliche Lustspiel** ist die Benennung Derjenigen, welche wider diese neue Gattung eingenommen sind. Ich glaube, obschon nicht hier, sondern anderwärts das Wort **weinerlich**, um das französische larmoyant auszudrücken, am Ersten gebraucht zu haben. Und ich wüßte es noch itzt nicht besser zu übersetzen, wenn anders der spöttische Nebenbegriff, den man damit hat verbinden wollen, nicht verloren gehen sollte. Man sieht dieses an der zweiten Benennung, wo ihre Vertheidiger ihre Rechnung dabei gefunden haben, ihn gänzlich wegzulassen. Ein **rührendes Lustspiel** läßt uns an ein sehr schönes Werk denken, da ein **weinerliches** ich weiß nicht was für ein kleines Ungeheuer zu versprechen scheinet.

Aus diesen verschiedenen Benennungen ist genugsam, glaub' ich, zu schließen, daß die Sache selbst eine doppelte Seite haben müsse, wo man ihr bald zu viel und bald zu wenig thun könne,

Sie muß eine gute Seite haben, sonst würden sich nicht so viel schöne und scharfsinnige Geister für sie erklären; sie muß aber auch eine schlechte haben, sonst würden sich andre, die ebenso schön und scharfsinnig sind, ihr nicht widersetzen.

Wie kann man also wohl sichrer hierbei gehen, als daß man jeden von diesen Theilen höret, um sich alsdann entweder auf den einen oder auf den andern zu schlagen, oder auch, wenn man lieber will, einen Mittelweg zu wählen, auf welchem sie sich gewissermaßen beide vereinigen lassen? Zum guten Glücke finde ich, sowohl hier als da, zwei Sprecher, an deren Geschicklichkeit es wahrhaftig nicht liegt, wenn sie nicht beide Recht haben.

Der eine ist ein Franzose und der andre ein Deutscher. Jener verdammt diese neue Gattung, und dieser vertheidiget sie; so wahr ist es, daß die wenigsten Erfindungen an dem Orte, wo sie gemacht werden, den meisten Schutz und die meiste Unterstützung finden.

Der Franzose ist ein Mitglied der Akademie von Rochelle, dessen Name sich mit den Buchstaben M. D. C. anfängt. Er hat Betrachtungen Ueber das Weinerlich-Komische geschrieben, welche bereits im Jahr 1749 auf fünf Bogen in klein Octav herausgekommen sind. Hier ist der völlige Titel: Reflexions sur le Comique-larmoyant, par Mr. M. D. C. Trésorier de France et Conseiller au Présidial de l'Académie de la Rochelle, adressées à M. M. *Arcere et Thylorier* de la même Académie.

Der Deutsche ist der Hr. Prof. Gellert, welcher im Jahr 1751 bei dem Antritte seiner Professur durch eine lateinische Abhandlung Pro Comoedia commovente zu der feierlichen Antrittsrede einlud. Sie ist in Quart, auf drei Bogen gedruckt.

Die Regel, daß man das, was bereits gethan ist, nicht noch einmal thun solle, wenn man nicht gewiß wüßte, daß man es besser thun werde, scheint mir so billig als bequem. Sie allein würde mich daher entschuldigen, daß ich itzt gleich beide Aufsätze meinem Leser übersetzt vorlegen will, wenn dieses Verfahren eine Entschuldigung brauchte.

Mit der Abhandlung des Franzosen, die man also zuerst lesen wird, bin ich ein Wenig französisch verfahren, und beinahe wäre ich noch französischer damit umgegangen. Sie ist, wie man gesehen hat, an zwei Nebenmitglieder der Akademie zu Rochelle gerichtet, und ich habe es für gut befunden, diese Anrede durchgängig zu verändern. Sie hat verschiedene Noten, die nicht viel sagen wollen; ich habe also die armseligsten weggelassen, und

beinahe hätten sie dieses Schicksal alle gehabt. Sie hat ferner eine Einleitung von sechs Seiten, und auch diese habe ich nicht übersetzt, weil ich glaube, daß sie zu vermissen ist. Beinahe hätte ich sogar den Anfang der Abhandlung selbst übergangen, wo uns mit Wenigem die ganze Geschichte der dramatischen Dichtkunst nach dem Pater Brumoy erzählt wird. Doch weil der Verfasser versichert, daß er diese Schritte zurück nothwendig habe thun müssen, um desto sichrer und mit desto mehr Kräften auf seinen eigentlichen Gegenstand losgehen zu können, so habe ich Alles gelassen, wie es ist. Seine Schreibart übrigens schmeckt ein Wenig nach der kostbaren Art, die auch keine Kleinigkeit ohne Wendung sagen will. Ich habe sie größtentheils müssen beibehalten, und man wird mich entschuldigen.

Ohne weitre Vorrede endlich zur Abhandlung selbst zu kommen, hier ist sie!

Betrachtungen über das Weinerlich-Komische.

Aus dem Französischen des Herrn M. D. C.

Die Schaubühne der Griechen, das unsterbliche Werk des Pater Brumoy, lehret uns, daß die Komödie, nachdem sie ihre bretterne Gerüste verlassen, ihr Augenmerk auf den Unterricht der Bürger in Ansehung der politischen Angelegenheiten der Regierung gerichtet habe. In dem ersten Alter der Bühne griff man viel mehr die Personen als die Laster an und gebrauchte lieber die Waffen der Satire als die Züge des Lächerlichen. Damals waren der Weltweise, der Redner, die Obrigkeit, der Feldherr, die Götter selbst den allerblutigsten Spöttereien ausgesetzt, und Alles ohne Unterscheid ward das Opfer einer Freiheit, die keine Grenzen kannte.

Die erstern Gesetze schränkten diese unbändige Frechheit der Dichter einigermaßen ein. Sie durften sich nicht erkühnen, irgend eine Person zu nennen; allein sie fanden gar bald das Geheimniß, sich dieses Zwangs wegen schadlos zu halten. Aristophanes und seine Zeitgenossen schilderten unter geborgten Namen vollkommen gleichende Charaktere, so daß sie das Vergnügen hatten, sowohl ihrer Eigenliebe als der Bosheit der Zuschauer auf eine feinre Art ein Gnüge zu thun.

Das dritte Alter der Athieniensischen Bühne war unendlich weniger frech. Menander, welcher das Muster derselben ward, verlegte die Scene an einen eingebildeten Ort, welcher mit dem,

wo die Vorstellung geschah, nichts mehr gemein hatte. Die Personen waren gleichfalls Geschöpfe der Erfindung und wie die Begebenheiten erdichtet. Neue Gesetze, welche weit strenger als die erstern waren, erlaubten dieser neuen Art von Komödie nicht das Geringste von dem zu behalten, was sie etwa den ersten Dichtern konnte abgeborgt haben.

Das lateinische Theater machte in der Art des Menander's keine Veränderung, sondern begnügte sich, ihr mehr oder weniger knechtisch nachzuahmen, nach dem das Genie seiner Verfasser beschaffen war. Plautus, welcher eine vortreffliche Gabe zu scherzen hatte, entwarf alle seine Schilderungen von der Seite des Lächerlichen und wäre weit lieber ein Nacheiferer des Aristophanes als des Menander's gewesen, wenn er es hätte wagen dürfen. Terenz war kälter, anständiger und regelmäßiger; seine Schilderungen hatten mehr Wahrheit, aber weniger Leben. Die Römer, sagt der Pater Rapin, glaubten in artiger Gesellschaft zu sein, wann sie den Lustspielen dieses Dichters beiwohnten, und seine Scherze sind nach dem Urtheile der Frau Dacier von einer Leichtigkeit und Bescheidenheit, die den Lustspieldichtern aller Jahrhunderte zum Muster dienen kann.

Die persönliche Satire und das Lächerliche der Sitten machten also die auf einander folgenden Kennzeichen der Gedichte von diesen verschiedenen Arten des Komischen aus, und unter diesen Zügen einzig und allein suchten die Verfasser ihre Mitbürger zu bessern und zu ergetzen. Doch diese letztre Art, welche sich auf alle Stände erstrecken konnte, ward nicht so weit getrieben, als sie es wohl hätte sein können. Wir haben in der That kein Stück, weder im Griechischen noch im Lateinischen, dessen Gegenstand unmittelbar das Frauenzimmer sei. Aristophanes führt zwar oft genug Weibsbilder auf, allein nur immer als Nebenrollen, welche keinen Antheil an dem Lächerlichen haben, und auch alsdenn, wenn er ihnen die ersten Rollen giebt, wie zum Exempel in den Rednerinnen, fällt dennoch die Kritik auf die Mannspersonen zurück, welche den wahren Gegenstand seines Gedichts ausmachen.

Plautus und Terenz haben uns nichts als das schändliche und feile Leben der griechischen Buhlerinnen vorgestellt. Diese häßlichen Schilderungen können uns keinen richtigen Begriff von der häuslichen Aufführung des Römischen Frauenzimmers machen, und unsre Neugierde wird beständig ein für die Kritik so weitläuftiges und fruchtbares Feld vermissen. Die Neuern, welche glücklicher (oder soll ich vielmehr sagen, verwegener?) waren,

haben sich die Sitten des andern Geschlechts besser zu Nutze gemacht, und ihnen haben wir es zu danken, daß es nunmehr nicht anders als auf gemeine Unkosten lachen kann.

Das Jahrhundert des Augustus, welches fast alle Arten zur Vollkommenheit brachte, ließ dem Jahrhunderte Ludewig's XIV. die Ehre, die komische Dichtkunst bis dahin zu bringen. Da aber die Ausbreitung des Geschmacks nur allmählich geschieht, so haben wir vorher tausend Irrthümer erschöpfen müssen, ehe wir auf den bestimmten Punkt gelangt sind, auf welchen die Kunst eigentlich kommen muß. Als unbehutsame Nachahmer des spanischen Genies suchten unsre Väter in der Religion den Stoff zu ihren verwegenen Ergetzungen; ihre unüberlegte Andacht unterstand sich, die allerverehrungswürdigsten Geheimnisse zu spielen, und scheute sich nicht, eine ungeheure Vermischung von Frömmigkeit, Ausschweifungen und Possen auf die öffentlichen Bühnen zu bringen.

Hierauf bemächtigte sich, zufolge einer sehr widersinnigen Abwechselung, der Geschmack an verliebten Abenteuern unsrer Scene. Man sahe nichts als Romane, die aus einer Menge Liebshändel zusammengesetzt waren, sich auf derselben verwirren und zum Erstaunen entwickeln. Alle das Fabelhafte und Unglaubliche der irrenden Ritterschaft, die Zweikämpfe und Entführungen schlichen sich in unsre Lustspiele ein; das Herz ward dadurch gefährlich angegriffen, und die Frömmigkeit hatte Ursache, darüber unwillig zu werden.

Endlich erschien Corneille, welcher dazu bestimmt war, die eine Scene sowohl als die andre berühmt zu machen. Melite brachte eine neue Art von Komödie hervor, und dieses Stück, welches uns itzt so schwach und fehlerhaft scheint, stellte unsern erstaunten Voreltern Schönheiten dar, von welchen man ganz und gar nichts wußte.

Unterdessen muß man doch erst von dem Lügner die Epoche der guten Komödie rechnen. Der große Corneille, welcher den Stoff dazu aus einem spanischen Poeten zog, leistete damit dem französischen Theater den allerwichtigsten Dienst. Er eröffnete seinen Nachfolgern den Weg, durch einfache Verwicklungen zu gefallen, und lehrte die sinnreiche Art, sie unsern Sitten gemäß einzurichten.

Von dem Lügner muß man sogleich auf den Molière kommen, um die französische Scene auf ihrer Staffel der Vollkommenheit zu finden. Diesem bewundernswürdigen Schriftsteller haben wir die siegenden Einfälle zu danken, welche unsere

Lustspiele auf alle europäische Bühnen gebracht haben und uns einen so besondern Vorzug vor den Griechen und Römern geben.

Nunmehr sahe man alle Schönheiten der Kunst und des Genies in unsern Gedichten verbunden: eine vernünftige Oekonomie in der Eintheilung der Fabel und dem Fortgange der Handlung; fein angebrachte Zwischenfälle, die Aufmerksamkeit des Zuschauers anzufeuern; ausgeführte Charaktere, die mit Nebenpersonen in eine sinnreiche Abstechung*) gebracht waren, um den Originalen desto mehr Vorsprung zu geben. Die Laster des Herzens wurden der Gegenstand des hohen Komischen, welches dem Alterthume und, vor Molièren, allen Völkern Europens unbekannt war und eine neue erhabne Art ausmacht, deren Reize nach Maßgebung des Umfanges und der Zärtlichkeit der Gemüther empfunden werden. Endlich so sahe man auch in der von den Alten nachgeahmten Gattung eine auf die Sitten und Handlungen des bürgerlichen und gemeinen Lebens sich beziehende Beurtheilung; das Lustige und Spaßhafte wurde aus dem Innersten der Sache selbst genommen und weniger durch die Worte als durch die wahrhaftig komischen Stellungen der Spiele ausgedrückt.

Bei Erblickung dieses edeln Fluges konnte man natürlicher Weise nicht anders denken, als daß die Komödie auf diesem Grade der Vortrefflichkeit, welchen sie endlich erlangt hatte, stehen bleiben, und daß man wenigstens alle Mühe anwenden würde, nicht aus der Art zu schlagen. Allein wo sind die Gesetze, die Gewohnheiten, die Vergleiche, welche dem Eigensinne der Neuigkeit widerstehen und den Geschmack dieser gebietrischen Göttin festsetzen könnten? Das Ansehen des Molière und noch mehr die Empfindung des Wahren nöthigten zwar einigermaßen verschiedne von seinen Nachfolgern, in seine Fußtapfen zu treten, und lassen ihn auch noch itzt berühmte Schüler finden, doch der größte Theil unsrer Verfasser und selbst diejenigen, welchen die Natur die meisten Gaben ertheilet hat, glauben, daß sie ein so nützliches Muster verlassen können, und bestreben sich um die Wette, einen Namen zu erlangen, den sie weder der Nachahmung der Alten noch der Neuern zu danken hätten.

*) Durch dieses Wort habe ich das französische contraste übersetzen wollen. Wer es besser zu übersetzen weiß, wird mir einen Gefallen thun, wann er mich es lehret. Nur daß er nicht glaubt, es sei durch Gegensatz zu geben. Ich habe Abstechung deswegen gewählt, weil es von den Farben hergenommen und also ebensowohl ein malerisches Kunstwort ist als das französische. — Ueb.

Ich will unter der Menge von Neuigkeiten, die sie auf unsre Scene gebracht haben, nichts von jenen besondern Komödien sagen, worinne man Wesen der Einbildung zur wirklichen Person gemacht und sie anstatt dieser gebraucht hat: es ist dieses ein feienmäßiger Geschmack, und nur die Oper hat das Recht, sich ihn zuzueignen. Auch von jenen Komödien will ich nichts gedenken, worinne die spitzige Lebhaftigkeit des Gesprächs anstatt der Verwicklung und Handlung dienen muß; man hat sie für nichts als für feine Zergliederungen der Empfindungen des Herzens und für ein Zusammengesetztes aus Einfällen und Strahlen der Einbildungskraft anzusehen, welches geschickter ist, einen Roman glänzend zu machen, als ein dramatisches Gedicht mit seinen wahren Zierrathen auszuputzen. Ich will mich voritzo blos auf diejenige neue Gattung des Komischen einschränken, welcher der Abt Desfontaines den Zunamen der weinerlichen gab, und für die man in der That schwerlich eine anständigere und gemäßere Benennung finden wird.*)

Damit man mir aber nicht ein Unding zu bestreiten Schuld geben könne, so muß ich hier die Maximen eines Apologisten der Melanide,**) dieser mit Recht so berühmten Komödie, von welcher ich noch oft in der Folge zu reden Gelegenheit finden werde, einrücken. „Warum wollte man," sagt er, „einem Verfasser verwehren, in ebendemselben Werke das Feinste, was das Lustspiel hat, mit dem Rührendsten, was das Trauerspiel darbieten kann, zu verbinden? Es tadle diese Vermischung, wer da will, ich für mein Theil bin sehr wohl damit zufrieden. Die Veränderungen sogar in den Ergetzungen lieben, ist der Geschmack der Natur. — — Man geht von einem Vergnügen zu dem andern über, bald lacht man und bald weinet man. Diese Gattung von Schauspielen, wenn man will, ist neu, allein sie hat den Beifall der Vernunft und der Natur, das Ansehen des schönen Geschlechts und die Zufriedenheit des Publicums für sich."

Von dieser Art sind die gefährlichen Maximen, gegen die

*) Ich gestehe es, nichts ist lächerlicher, als über Namen zu streiten; es ist aber auch ebenso lächerlich, einen bekannten und bestimmten Namen einer Sache beizulegen, der er nicht zukömmt. Der Name einer Komödie kömmt dem Weinerlich-Komischen nicht besser zu, als der Name eines epischen Gedichts den Abenteuern des Don Quixote zukömmt. — Wie soll man also diese neue Gattung bezeichnen? Eine in Gespräche gebrachte pathetische Declamation, die durch eine romanenhafte Verwicklung zusammengehalten wird 2c. Man sehe *Principes pour lire les Poëtes* im 2ten Theile.

**) *Lettres sur Melanide.* Paris 1741. — [Ueb.]

ich mich zu setzen wage; denn man merke wohl, daß ich von einer aufrichtigen Bewunderung des Genies der Verfasser durchdrungen bin und niemals etwas Anders als den Geschmack ihrer Werke, oder vielmehr das Weinerlich-Komische überhaupt genommen, angreife. Ich habe mir beständig die Freiheit vorbehalten, den liebenswürdigen Dichtern tausend Lobsprüche zu ertheilen, die uns durch sehr wirkliche Schönheiten der Ausführung, durch die Entdeckung verschiedner wahren und sich ausnehmenden Schilderungen und Charaktere, durch die blendende Neuigkeit ihrer Farbenmischung oft dasjenige zu verbergen wußten, was an dem Wesentlichen ihrer Fabel etwa nichtig oder fehlerhaft sein konnte. Das Genie des Verfassers strahlet allezeit durch und kann ihm ohngeachtet der Fehler seines Werks ein gerechtes Lob erwerben; allein die Fehler seines Werks strahlen gleichfalls durch und können, trotz den Bezaubrungen, die das Genie des Werkmeisters angebracht hat, mit Grund getadelt werden.

Nachdem ich also den hochachtungswürdigen Gaben der Künstler in dieser neuen Gattung Gerechtigkeit widerfahren lassen, so laßt uns ohne Furcht den Geschmack ihrer Stücke untersuchen und gleich anfangs sehen, ob ihnen das Alterthum Beispiele darbiete, die sie uns zur Rechtfertigung ihrer Wahl entgegensetzen können.

Aus dem leichten Entwurfe, den wir eben itzt betrachtet haben, ist es klar und deutlich, daß ihnen das griechische Theater keine Idee, die mit dem Weinerlich-Komischen analogisch wäre, geben konnte. Die Stücke des Aristophanes sind eigentlich fast nichts als satirische Gespräche, und aus den Fragmenten des Menander's erhellet, daß auch dieser Dichter blos die Farben des Lächerlichen oder derjenigen allgemeinen Kritik gebraucht habe, welche mehr den Witz erfreuet, als das Gemüthe angreift.

Die Art und Weise des lateinischen Theaters ist ebenso wenig für sie.*) Es ist ganz und gar nicht die Weichmachung der Herzen, die Plautus zum Gegenstand seiner Lustspiele gewählt hat. Keine einzige von seinen Fabeln, kein einziger von seinen Zwischenfällen, kein einziger von seinen Charaktern ist dazu bestimmt, daß wir Thränen darüber vergießen sollen. Es ist wahr, daß man bei dem Terenz einige rührende Scenen findet, zum Exempel die-

*) Man redet hier von dem lateinischen Theater blos nach Beziehung auf die zwei Schriftsteller, die uns davon übrig sind.

jenigen, wo Pamphilus seine zärtliche Unruhe für die Glycerium, die er verführt hatte, ausdrückt; allein die Stellung eines jungen verliebten Menschen, der von der Ehre und von der Leidenschaft gleich stark getrieben wird, hat ganz und gar keine Aehnlichkeit mit den Stellungen unsrer neuen Originale. Terenz findet unter der Hand bewegliche Stellungen, dergleichen die Liebe beständig hervorbringt, und er drückt sie auch mit demjenigen Feuer und mit derjenigen ungekünstelten Einfalt aus, welche die Natur so wohl treffen und auf einen gewissen Punkt feststellen. Ist aber dieses der Geschmack der neuen Schauspielschreiber? Sie wählen mit allem Bedacht eine traurige Handlung, und durch eine natürliche Folge sind sie hernach verbunden, ihren vornehmsten Personen einen klagenden Ton zu geben und das Komische für die Nebenrollen aufzubehalten. Die Zwischenfälle entstehen blos, um neue Thränen vergießen zu lassen, und man geht endlich aus dem komischen Schauspiele mit einem von Schmerz ebenso beklemmten Herze, als ob man die „Medea" oder den „Thyest" hätte aufführen sehen.

Bei den Alten also können die Urheber der neuen Gattung ihre klägliche Weise nicht gelernt haben, und ihr Sieg würde nicht lange ungewiß bleiben, wenn er von ihren Beispielen abhinge oder auch nur von den Beispielen der französischen Dichter, welche bis zu Anfange dieses Jahrhunderts auf unserm Theater geglänzt haben. Der Zusammenfluß so vieler wichtigen Exempel könnte ohne Zweifel eine siegende Ueberzeugung verursachen; gleichwohl aber will ich diesem Vortheile auf einen Augenblick entsagen und untersuchen, ob diese neue, mit komischen und kläglichen Zügen vermischten Accente genau aus der Natur hergeholet sind. Ich räume es ein, daß der widrige Gebrauch, dem man zwanzig Jahrhunderte hindurch gefolgt ist, die Vernunft nicht aus ihrem Rechte verdringen kann, und daß ein von ihm geheiligter Irrthum deswegen nicht aufhöre, ein Irrthum zu sein. Ich gebe meinen Gegnern folglich alle mögliche Bequemlichkeit, und sie können, ohne ungerecht zu sein, mehr Höflichkeit und Uneigennützigkeit von mir nicht fordern.

Nach den verschiednen Rührungen des Herzens entweder lachen oder weinen, sind ohne Zweifel natürliche Empfindungen; allein in ebendemselben Augenblicke lachen und weinen, und jenes in der einen Scene fortsetzen, wenn man in der andern dieses thun soll, das ist ganz und gar nicht nach der Natur. Dieser schleunige Uebergang von der Freude zur Betrübniß und von

der Betrübniß zur Freude setzet die Seele in Zwang und verursacht ihr unangenehme und gewaltsame Bewegungen.*)

Damit man diese Wahrheit in aller ihrer Stärke empfinde, so wird man mir erlauben, ein verhaßtes Exempel anzuführen; denn wenn man nicht überreden kann, so muß man zu überzeugen suchen. In dem ungeheuren Lustspiele Samson reißt dieser von einem muthigen Eifer erfüllte Held, nachdem er das höchste Wesen angerufen, die Thore des Gefängnisses ein und trägt sie auf seinen Schultern fort. Den Augenblick darauf erscheint Harlequin und bringt einen Kalekutschhahn und schüttet sich in komischen Possen aus, die ebenso kriechend sind, als die Empfindungen des Helden edel und großmüthig zu sein geschienen hatten. Ich bitte, was kann man wohl zu einer Abstechung sagen, die auf einmal zwei so widrige Stellungen zeiget und zwei so widersprechende Bewegungen verursachet? Kann man noch zweifeln, daß Vernunft und Anständigkeit ihr gleich sehr zuwider sind? Kann man verhindern, daß nicht eine Art von Verdruß gegen den Zusammenlauf nichtswürdiger Zuschauer, welche solche widerwärtige Ungereimtheiten bewundern können, in uns entstehen sollte?

Ueber eine so närrische Vermischung läßt man ohne Zweifel die Verdammung ergehen; allein es giebt eine minder merkliche, welche eine edlere Wendung hat, und diese ist es, der man wohl will, und zu deren Vertheidigung man bis zu den ersten Grundsätzen zurückgeht.

Derjenige, sagt man, der das Schauspiel einer Komödie zuerst aufführte, konnte nach keinem Muster arbeiten; er machte sich einen Plan nach seiner Einsicht, und das neue Werk bekam folglich seine Natur und seine Eigenschaften aus dem Innersten seiner Begriffe. Die, welche nachfolgten, glaubten ebensowohl ein Recht zum Erfinden zu haben; unter ihren Händen bekam die Komödie eine neue Form, welche gleichfalls der Veränderung unterworfen war. Diese Veränderungen wurden nicht als Neuerungen ausgeschrieen, man hatte es sich noch nicht in Sinn kommen lassen,

*) Es ist nicht der Körper, welcher in dem Schauspiele lacht oder weinet, es ist die Seele, die von den Eindrücken, die man auf sie macht, gerühret wird. Wann sie durch das Pathetische bewegt und durch das Komische erfreut wird, so ist sie zu gleicher Zeit ein Raub zweier gegenseitigen Bewegungen. — Wie erstaunlich ist es für den menschlichen Geist, so schleunig und ohne Vorbereitung von dem Tragischen auf das Komische überzugehen, und von einer zärtlichen Erkennung auf die Schäkereien eines Mädchens und eines Petitmaiters 2c. *Principes*, ebendaselbst.

daß es nicht erlaubt sei, Aenderungen zu machen und die Hirngeburt eines Verfassers anders zu bearbeiten, deren Natur ziemlich willkürlich sein muß. Denn kurz, setzt man hinzu, das Wesen der Komödie, es mag nun bestehen, worinne es will, kann doch nimmermehr so unwandelbar festgesetzt sein, als es das Wesen der geometrischen Wahrheiten ist; und hieraus schließt man endlich, daß es unsern Neuern erlaubt sein müsse, die alte Einrichtung des komischen Gedichts zu ändern. Das Beispiel ihrer Vorgänger muntert sie dazu auf, und die Natur der Sache erlaubt es.

So übertäubend als dieser Einwurf zu sein scheinet, so braucht es, ihn übern Haufen zu stoßen, doch weiter nichts, als daß man die Grundsätze desselben zugiebt und die daraus gemachte Folgerung leugnet. Es ist wahr, daß alle Geburten des Genies, so zu reden, ihr Tappen haben, bis sie zu ihrer Vollkommenheit gelangt sind; allein es ist auch ebenso gewiß, daß verschiedne von denselben sie schon erreicht haben, als das epische Gedichte, die Ode, die Beredsamkeit und die Historie. Homer, Pindarus, Demosthenes und Thucydides sind die Lehrmeister des Virgil's, des Horaz, des Cicero und des Livius gewesen. Das vereinigte Ansehen dieser großen Männer ist zum Gesetze geworden, und dieses Gesetz haben hernach alle Nationen angenommen und die Vollkommenheit einzig und allein an die genaue Nachahmung dieser alten Muster gebunden. Wenn es also nun wahr ist, daß das Wesen dieser verschiednen Werke so unveränderlich festgestellet ist, als es nur immer durch die allerverehrungswürdigsten Beispiele festgestellet werden kann: aus was für einer besondern Ursache sollte es denn nur vergönnet sein, das Wesen der Komödie zu ändern, welches durch die allgemeine Billigung nicht minder geheiliget ist?

Und man glaube nur nicht, daß diese durchgängige Uebereinstimmung schwer zu beweisen sei. Man nehme den Aristophanes, Plautus und Terenz; man durchlaufe das englische Theater und die guten Stücke des italienischen; man besinne sich hernach auf den Molière und Regnard und verbinde diese thätlichen Beweise mit den Entscheidungen der dramatischen Gesetzgeber, des Aristoteles, des Horaz, des Despréaux, des P. Rapin's: so wird man die einen sowohl als die andern dem System des Kläglich-Komischen gänzlich zuwider finden. Zwar wird man die nothwendigen Verschiedenheiten zwischen den Sitten und dem Genie der Dichter eines jeden Volks bemerken; zwar wird man nach Beschaffenheit der Gegenstände in den Stücken,

welche die Laster des Herzens angreifen, einen nothwendig ernsthaften Ton antreffen, so wie man in denen, welche mit den Ungereimtheiten des Verstandes zu thun haben, eine Vermischung des Scherzes und des Ernstes, und in denen, welche nur das Lächerliche schildern sollen, nichts als komische Züge und Wendungen finden wird; zwar wird man sehen, daß die Kunst eben nicht verbunden ist, uns zum Lachen zu bewegen, und daß sie sich oft begnügt, uns weiter nicht als auf diejenige innere Empfindung, welche die Seele erweitert, zu bringen, ohne uns zu den unmäßigen Bewegungen zu treiben, welche laut ausbrechen: aber jenen traurigen und kläglichen Ton, jenes romanenhafte Gewinsle, welches vor unsern Augen der Abgott des Frauenzimmers und der jungen Leute geworden ist, wird man ganz und gar nicht gewahr werden. Mit einem Worte, diese Untersuchung wird uns überzeugen, daß es wider die Natur der komischen Gattung ist, uns unsre Fehler beweinen zu lassen, es mögen auch noch so häßliche Laster geschildert werden; daß Thalia, so zu reden, auf ihrer Maske keine andre Thränen als Thränen der Freude und der Liebe duldet, und daß Diejenigen, welche sie quasitragische Thränen wollen vergießen lassen, sich nur eine andre Gottheit für ihre Opfer suchen können.

Der Einwurf also, den man aus der willkürlichen Natur der Komödie hergenommen, scheint mir hinlänglich widerlegt zu sein, weil Alles, was die vornehmste Wirkung, die ein Werk hervorbringen soll, vernichtet, ein wesentlicher Fehler ist. Wollte man gleichwohl noch darauf dringen, daß die Komödie natürlicher Weise mehr als irgend eine andre Geburt des Genies dem Geschmacke des Jahrhunderts, in welchem man schreibt, unterworfen sei, und daß man diesem Geschmacke also folgen müsse, wenn man darinne glücklich sein wolle, so nehme ich diese Maximen ganz gerne an; allein was kann daraus zur Ehre des Weinerlich-Komischen fließen? Weit gefehlt, daß der allgemeine Geschmack sich dafür erkläre; wenigstens sind die Stimmen getheilt. Es giebt ein auserwähltes Häufchen Zuschauer, bei welchem das heilige Feuer der Wahrheit gleichsam niedergelegt worden, und dessen sichrer und unveränderlicher Geschmack sich niemals unter die Tyrannei der Mode geschmiegt, noch diesen Götzen weniger Tage angebetet hat.

Diesem erleuchteten Theile des Publicums hat man es zu danken, daß sich noch in allen Gattungen jene ausgesuchte Empfindung der Natur und jener vollkommene Geschmack erhält,

der, indem er wider die Blendungen gefährlicher Neuigkeiten eifert, zugleich den wirklich nützlichen Erfindungen ihren wahren Werth zu bestimmen weiß. Er ist ebenso einfach als die Wahrheit selbst; oder wenn man lieber dem Lehrgebäude des französischen Odendichters*) folgen will, so giebt es nur einen gedoppelten, deren Züge hier zu entwerfen nicht undienlich sein wird, damit man den Unterscheid ihrer Charaktere desto besser empfinde.

Der erste giebt sich mit den Lastern ab, welche verächtlich machen, und mit den Ungereimtheiten, durch die man lächerlich wird: er belebt seine Bilder mit lachenden und satirischen Zügen; er will, daß sich Jeder in seinen Gemälden erkennen und über seine eigne Abschilderungen ebenso boshaft lachen solle, als ob Alles auf Kosten seines Nächsten gehe. Der andere hingegen greift nur gewisse Fehler an, oder besser zu reden, er greift ganz und gar keine an: er sucht mühsam nichts als traurige und außerordentliche Stellungen und malt sie mit den allerdunkelsten Farben. Der eine erfreut das Herz und vergnügt den Geist durch ein lebhaftes und sich ausnehmendes Spiel, welches allen Verdruß verjagt; der andere stürzt uns durch einen traurigen Ton wieder hinein und giebt sich alle Mühe, Eure Seele durch gehäufte Erzählungen von Unglücksfällen zu betrüben. Nun wage man es, den Vorzug zu entscheiden, oder leugne die Wahrheit dieser Charaktere!

Meine Gegner werden nunmehr unter ihren Einwürfen wählen müssen: denn ob man schon durch die Beantwortung aller und jeder die Materie ergründen würde, so muß ich mich doch zu Vermeidung der Weitläuftigkeit nur auf die scheinbarsten einschränken.

„Die Komödie ist das Bild der Handlungen des gemeinen

*) Der Verfasser zielt hier auf eine Stelle in des Rousseau Briefe an Thalien. Sie ist so trocken schön, daß ich sie nicht zu übersetzen wage. Wenn ich mich nicht irre, so ist es eben die, welche der Herr von Voltaire an einem Orte sehr scharf getadelt hat. Man sehe, ob Rousseau mehr darinne sagt, als daß es mit dem Geschmacke eine kitzliche Sache sei, und daß er nothwendig entweder gut oder schlecht sein müsse.

Tout institut, tout art, toute police
Subordonnée au pouvoir du caprice,
Doit être aussi conséquemment pour tous
Subordonnée à nos différens goûts.
Mais de ces goûts la dissemblence extrême,
A le bien prendre, est un foible problème;
Et quoi qu'on dise, on n'en sauroit jamais
Compter que deux: l'un bon, l'autre mauvais etc. — Ueb.

Lebens oder, wenn man lieber will, der gewöhnlichen Laster oder Tugenden, die den Zirkel desselben erfüllen. In der Schilderung sowohl der guten als schlechten Eigenschaften bestehet daher ihre wesentliche Beschaffenheit. Das Porträt der Menschen mit Genauigkeit entwerfen, ihre Gemüthsneigungen und Gesinnungen auf das Deutlichste ausdrücken und diese Gemälde zum Vortheile der Sitten anwenden — das heißt, auf einmal die großen Gegenstände der Kunst und des Künstlers fassen."

Obschon diese Grundsätze, überhaupt betrachtet, wahr sind, so können sie doch nicht anders als auf eine ganz indirecte Weise auf die komische Dichtkunst angewendet werden. Die Menschen malen und ihre Gemüthsarten mit Genauigkeit ausdrücken, ist ein Zweck, den auch die Larochefoucaults und die Labruyère mit ihr gemein haben, die uns zwar Gemälde von Lastern und Tugenden überhaupt, niemals aber dramatische Gedichte haben liefern wollen. Die Schilderung der guten und bösen Eigenschaften macht also nicht an und für sich selbst das Wesen der Komödie aus: die Wahl und die Mischung der Farben, die Stellung und der Ausdruck der Personen, diese sind es, die ihr vornehmlich Namen, Form und Wesen ertheilt haben.

Man muß daher den Gegenstand der Kunst und die Pflicht des Künstlers wohl unterscheiden. Der erstre ist durch den Tadel des Lasters und durch die Anpreisung der Tugend genugsam erfüllet. Der andern aber ein Genüge zu thun, muß der Poet sich nothwendig solcher Farben bedienen, welche sowohl den allgemeinen Lastern, dergleichen die Leidenschaften sind, die ihren Ursprung aus dem Herzen haben, als den besondern Lächerlichkeiten, dergleichen die thörichten Moden sind, die ihre Quelle in dem Verstande haben, eigenthümlich zukommen. Ferner muß er dazu eine anständige Handlung erwählen; er muß sie so einzurichten wissen, daß sie die vortheilhaftesten Wirkungen hervorbringen kann, und muß überall Moral vermittelst der spielenden Personen mit einstreuen, welche Vernunft und Erfahrung zu dieser Absicht einmüthig bestimmt zu haben scheinen.

Nun ist es aber ganz und gar keine Frage, ob diese Moral aus dem Helden des Stücks fließen soll, oder ob sie vielmehr der Gegenstand aller Züge des Tadels und des Scherzes sein soll. Die neue Gattung scheint die erstre Methode angenommen zu haben, allein sowohl die Grundsätze als die Beispiele sind gleich stark darwider. Nach den Grundsätzen ist die Komödie bestimmt,

uns mehr Laster und Ungereimtheiten, die wir vermeiden, als Tugenden, die wir nachahmen sollen, vorzustellen; und nach den Beispielen kömmt es den Nebenpersonen zu, die Maximen der Weisheit anzubringen. So hat Molière dem Freunde des Misanthropens, dem Schwager des Orgon's, dem Bruder des Sganarelle ꝛc. die Sorge aufgetragen, uns die Grundsätze der Tugenden vorzulegen, die er zu dem Gegenstande unsrer Nachahmung machen wollte; seine Originale aber hat er mit allen Zügen der Satire, des Tadels und des Lächerlichen überhäuft, von welchen er glaubte, daß sie sowohl zu unserm Ergetzen als zu unserm Unterrichte dienen könnten.

Aus dem, was ich itzt gesagt, folgt unwidersprechlich, daß das Original einer wahren Komödie keine gänzlich tugendhafte Person sein könne, wie es die Originale der neuen Gattung sind, und daß dieses ein eingewurzelter Uebelstand ist, vor dem uns alle Schönheiten der Ausführung niemals gänzlich die Augen verblenden können. Vergebens wirft man ein, daß die satirischen Züge, womit man die Originale überhäuft, nicht mehr zum Zwecke treffen, und daß sie unsre Eigenliebe auf andre uns umgebende Gegenstände abzuwenden wisse.*) Umsonst wird man uns zu überreden suchen, daß die neuen komischen Dichter eben darum desto mehr Lob verdienten, weil sie anstatt der lasterhaften Charaktere lauter Personen, die voller Empfindungen der Ehre wären, eingeführet hätten; daß wir tugendhaften Maximen unser Herz von selbst aufschlössen und sie mit Vergnügen uns einflößen ließen, wenn man nur ein Wenig uns auf der rechten Seite zu fassen wüßte. Alle diese Gründe sind verfänglicher als wahr, blendender als gründlich. Lasset sie uns einmal aus ihren Wirkungen beurtheilen; denn diese sind sichrer als alle Vernünftelei.

Was hat denn nun jene leichte und hochmüthige Auskramung schöner und großer Gesinnungen den Sitten genützt? Was für Wirkungen hat denn jene glänzende Moral auf unsre Herzen und auf unsern Verstand gehabt? Eine unfruchtbare Bewunderung, eine Blendung auf wenige Augenblicke, eine überhingehende Bewegung, welche ganz unfähig ist, uns in uns selbst gehen zu lassen. So viele auf das Allerfeinste vorbereitete Sittensprüche, so viel zierlich ausgekramte Vorschriften sind für die Zuschauer völlig in Wind gesagt. Man bewundert Melaniden und

*) *Lettres sur Melanide.* — [Ueb.]

bedauert sie, allein ihr unaufhörlich kläglicher Ton und die Erzählung ihrer romanhaften Zufälle machen auf uns keinen nützlichen Eindruck, weil sie mit der Stellung, worinne wir uns befinden, ganz und gar keine Gemeinschaft haben. Das Schicksal der Aufseherin bewegt und rühret uns, allein ihre ganz besondern Umstände haben mit den unsrigen gar nichts gemein.*) Wir treffen in uns selbst nichts an, was wir mit den Abenteuern in Vergleichung bringen können, die blos unter die möglichen Dinge gehören und also gar nicht für uns gemacht zu sein scheinen. Man wird, wenn man es ja gestehen muß, bei dem Anblicke so sinnreicher Gemälde ergriffen, durchdrungen, bewegt; allein man fühlet für uns selbst in diesem Zusammenflusse von Begebenheiten, mit welchen der ordentliche Lauf menschlicher Dinge uns gewiß verschonen wird, weder Reue, noch Scham, noch Furcht.

Ganz anders ist es mit den Schilderungen bewandt, welche der Dichter von den Lastern und von dem Lächerlichen macht; sie finden bei uns Allen statt, und auch der vollkommenste Mensch trägt sowohl in seinem Verstande als in seinem Herzen beständig den Samen gewisser Ungereimtheiten und gewisser Fehler, welche sich bei Gelegenheit entwickeln. Wir finden uns also in dem Gemälde solcher mit der Menschheit verbundenen Schwachheiten getroffen und sehen darinne, was wir sind oder wenigstens sein können. Dieses Bild, welches zu dem unsrigen wird, ist einer von den einnehmendsten Gegenständen und erleuchtet unsre Seelen mit gewissen Lichtstrahlen, die desto heilsamer sind, je fähiger ihre Ursache, die Furcht vor der Schande und dem Lächerlichen, zu sein pflegt, uns zu heilsamen Entschließungen zu bewegen. So ward der stolze und unversöhnliche Haufe der Heuchler durch das Gemälde von den Lastern des scheinheiligen Betriegers zu Boden geschlagen. Tausend Schuldige wurden in Harnisch gejagt und beklagten sich mit so viel größerer Bitterkeit, je empfindlicher sie waren getroffen worden. Bei den Vorstellungen des George Dandin's lassen auch die verhärtetsten

*) Der Stoff einer Komödie muß aus den gewöhnlichen Begebenheiten genommen sein, und ihre Personen müssen von allen Seiten mit dem Volke, für das sie gemacht wird, eine Aehnlichkeit haben. Sie hat nicht nöthig, diese ihre Personen auf ein Fußgestelle zu erhöhen, weil ihr vornehmster Endzweck eben nicht ist, Bewundrung für sie zu erwecken, damit man sie desto leichter beklagen könne; sie will aufs Höchste durch die verdrießlichen Zufälle, die ihnen begegnen, uns für sie ein Wenig unruhig machen. Dubos, Kritische Betrachtungen, Th. II. S. 225.

Ehemänner auf ihren Gesichtern die Bewegung spüren, die sie alsdenn empfinden, wenn ihre Umstände mit den Umständen des Originals allzu sehr übereinstimmen; diese Uebereinstimmungen sind nicht selten, ob sie schon durch den Mangel der Bildung oder des Genies, durch den Geschmack an Veränderungen und den Eigensinn so vielfältig gemacht werden, als sie es durch die Verschiedenheit der Geburt sind. Die ohne Unterlaß wieder jung werdenden Schilderungen der Diafoiren haben vielleicht nicht wenig dazu beigetragen, daß die Aerzte ihren blinden Eigensinn für die alte Methode verlassen haben, ohne daß sie eben zu jenen kühnen Versuchen wären gereizt worden, von welchen man schalkhaft genug vorgiebt, daß wir dann und wann derselben Opfer sein müßten. Und wem ist endlich unbekannt, daß die muntern und beißenden Züge der gelehrten Weiber und der Kostbar-Lächerlichen auf das Plötzlichste das schöne Geschlecht von diesen zwei Unsinnigkeiten abgebracht haben?

Ich gebe zu, daß andre Charaktere, welche ebenso wohl getroffen waren, keine so merkliche Wirkungen gehabt haben. Der eingebildete Kranke hat nicht alle Orgons von ihren Dünsten befreiet, es sind nicht alle Menschenfeinde gesellschaftlicher, noch alle Grafen von Tufière bescheidner geworden. Allein was ist der Grund davon? Er ist dieser: weil die Fehler von dieser Art das rechtschaffne Wesen nicht angreifen, und weil man sogar in der Welt Leute antrifft, die sich eine Ehre daraus machen. Zärtliche Leibesbeschaffenheiten setzen gemeiniglich zärtliche Seelen voraus. Eine strenge und unwillige Gemüthsart ist fast immer mit viel Rechtschaffenheit verbunden: der Herzog von Montausier hielt es nicht für seiner unwürdig, ein Menschenfeind zu sein. Und ein gewisser Stolz endlich entstehet nicht selten aus einer vernünftigen Empfindung seiner eignen übersehenden Größe. Das Vorurtheil ringet bei solchen Gelegenheiten glücklich mit den Spöttereien des Tadels, da es gegentheils gegen die komische Schilderung eines Lasters des Herzens oder einer Lächerlichkeit im gesellschaftlichen Leben oder einer Ungereimtheit des Verstandes gewiß nicht bestehen wird. Der Gegenstand der beschämenden Bemerkungen der Zuschauer will man durchaus nicht sein, es koste auch, was es wolle; und wenn man sich auch nicht wirklich bessert, so ist man doch gezwungen, sich zu verstellen, damit man öffentlich weder für lächerlich noch für verächtlich gehalten werde.

Und so wären wir denn endlich auf die letzte Ausflucht ge-

bracht, welche über alle Beispiele und Gründe sieget. Diese neue komische Gattung, sagt man, gefällt;*) das ist genug, und die Regeln thun dabei nichts.

Man berufe sich nicht zur Bestätigung dieser zu allgemeinen und eben deswegen gefährlichen Maxime auf den Einfall Sr. Hoheit des Prinzen über die regelmäßige, aber verdrießliche Tragödie des Abts von Aubignac. Die Anwendung der Regeln verursachte den Fall dieses Stücks gar nicht, sondern die schlechte Colorite seines Pinsels schlug es nieder. Doch weil ich mir vorgenommen habe, meinen Gegnern nur solche Gründe entgegenzusetzen, von welchen ich selbst überzeugt bin, so will ich es ihnen vorläufig einräumen, daß das Kläglich-Komische große Bewegungen und oft angenehme Empfindungen verursache. Allein wenn ich auf einen Augenblick die ganze Frage dahinaus laufen lasse, bei welcher Gattung das größere Vergnügen anzutreffen sei, so behaupte ich, daß jene neuere uns kein so mannichfaltiges und natürliches Vergnügen verschaffen könne als die Gattung, welche in dem Jahrhunderte des Molière herrschte.

Zuerst findet man in den weinerlichen Komödien alle die rührungslosen leeren Plätze, die man bei Lesung eines Romans findet. Sie sind ebenso wie diese mit erzwungnen Verwicklungen, mit außerordentlichen Stellungen, mit übertriebenen Charakteren angefüllt, welche oft wahrer als wahrscheinlich sind; und wenn sie in unsrer Seele jene nichts weniger als willkürliche Bewegungen verursachen, die sie auf einige Augenblicke bezaubern, so kömmt es daher, weil wir bei dem Anblicke auch der erdichtetsten Gegenstände gerührt werden, wenn sie nur mit Kunst geschildert sind. Allein man merke wohl, daß die Rührungen weder so einnehmend sind, noch ebendieselbe Dauer und ebendenselben Charakter der Wahrheit haben, welchen die getreue Nachahmung einer aus dem Innersten der Natur geschöpften Stellung hervorbringt.

In der That, wenn die dramatischen Erdichtungen uns um so viel lebhafter rühren, je näher sie der Wirklichkeit kommen, so müssen die Erdichtungen der neuen Gattung so viel schwächere Eindrücke machen, je entgegengesetzter sie der Wahrscheinlichkeit sind. Es ist ein Wunderwerk der Kunst nöthig gewesen, um uns die Abenteuer einer Frau annehmlich zu machen, die nach siebzehn Jahren einer heimlichen Vermählung und eines eingebildeten

*) S. den Prolog des Lustspiels „Liebe für Liebe". — [Ueb.]

Gefängnisses auf einmal sich aus dem Schooße ihrer Provinz aufmacht und nach Paris kommt, einen untreuen Mann aufzusuchen, der sie, ob er sie schon alle Tage zu sehen bekommen könnte, doch nicht eher als bei der Entwicklung findet. So und nicht anders ist der romanenhafte Grund beschaffen, auf welchen das Gebäude des Weinerlich-Komischen gemeiniglich aufgeführt ist oder vielmehr nothwendig aufgeführt sein muß, und diesen muß sich der Zuschauer gefallen lassen, wenn er anders Vergnügen daran finden will. Die Oper setzt bei Weitem nicht so viel Triebfedern in Bewegung, um uns durch das Glänzende ihrer Auszierungen zu verblenden, als das Kläglich-Komische Täuschungen anwendet, um eine schmerzhaft-angenehme Empfindung in uns zu erwecken.

Die Eindrücke des Vergnügens, welche das wahre Komische hervorbringt, sind von einer ganz andern Beschaffenheit. Es geschiehet allezeit mit einem stets neuen Vergnügen, so oft wir jene von der Natur erkannte Schilderungen, dergleichen „Der Menschenfeind", „Der Geizige", „Der Stumme", „Der Spieler", „Der Mürrische", „Der Ruhmredige" und andre sind, wieder vorstellen sehen oder sie aufs Neue lesen. Oder wenn wir uns in kleine Stücke einlassen wollen, wird man es wohl jemals satt, die wahren komischen Auftritte zu sehen, zum Exempel die Auftritte des Harpagon's mit der Euphrosyne, des Valer's mit dem Meister Jakob, des bürgerlichen Edelmanns mit seinem Mädchen und seinen verschiednen Lehrmeistern, die pedantische Zänkerei des Trissotin's und des Vadius; oder auch, in einer höhern Art, das feine und sinnreiche Gespräch des Mercur's mit der Nacht, die verleumdrische Unterredung der Celimene mit dem Marquis und ihre sinnreiche Art, der spröden Arsinoe ihre spitzigen Anzüglichkeiten wieder zurückzugeben? Verursachen uns wohl die am Meisten glänzenden Moralien, wann sie auch bis zum Thränen getrieben werden, jemals ein so lebhaftes, ein so wahres und ein so dauerndes Vergnügen?

Doch die Verringerung und Schwächung unseres Vergnügens oder die Unnützlichkeit einer ernsthaften und traurig-spruchreichen Moral ist der gegründetste Vorwurf noch nicht, den man der neuen Art von Komödien machen kann: ihr vornehmster Fehler ist dieser, daß sie die Grenzen gar aufhebt, welche von je her das Tragische von dem Komischen getrennt haben, und uns jene ungeheure Gattung des Tragikomischen zurückbringet, welche man mit so vielem Grunde nach verschiednen Jahren eines betrieg-

lichen Triumphs verworfen hat. Ich weiß wohl, die neue Art hat bei Weitem nicht so viele und große Ungereimtheiten; die Verschiedenheit ihrer Personen ist nicht so anstößig, und die Bedienten dürfen darinne nicht mit Prinzen zusammen spielen: allein im Grunde ist sie doch ebenso fehlerhaft, obschon auf eine verschiedne Weise. Denn wie die erstre Art die heroischen Personen erniedrigte, indem sie ihnen blos gemeine Leidenschaften gab und nur die gewöhnlichen Tugenden aufführte, die zu dem Heldenmäßigen der Tragödie lange nicht erhaben genug sind, ebenso erhöhet die andre die gemeinen Personen zu Gesinnungen, welche Bewunderung erwecken, und malt sie mit Zügen jenes reizenden Mitleids, welches das unterscheidende Eigenthum des Trauerspiels ausmachet. Beide sind also dem Wesen, welches man dem komischen Gedichte zugestanden hat, gleich sehr zuwider; beide verdienen also einen gleichen Tadel und vielleicht auch eine gleiche Verbannung.

Als das Tragikomische zuerst aufkam, glaubte man, ohne Zweifel das Gebiete der komischen Muse erweitert zu haben, und billigte also anfangs diese kühne Erfindung. Mit eben dieser Einbildung geschmeichelt, triumphiren auch itzo die Anhänger der neuen Gattung; sie suchen sich zu überreden, der Weg der Empfindung sei gleichfalls eine von den glücklichen Entdeckungen, welche der französischen Scene den höchsten Grad der Ausschmückung gegeben habe; sie wollen durchaus nicht einsehen, daß die Empfindung, welche gewissen Gedichten, zum Exempel der Elegie und dem Hirtengedichte, so wesentlich ist, sich ganz und gar nicht mit der komischen Grundlage verbinden lasse, welche das Theater nothwendig braucht, wenn es seinen Originalen denjenigen Ton geben will, der im Ergetzen bessert. Man betriege sich hier nur nicht, wir haben zwei sehr unterschiedne Gattungen: die eine ist die nützliche und die andre die angenehme; weit gefehlt also, daß das Weinerlich-Komische eine dritte ausmache, es schmelzt vielmehr beide Gattungen in eine einzige und machet uns ärmer, indem es uns reicher zu machen scheinet.

Wann die wirklich komischen Fabeln gänzlich erschöpft wären, so könnte man die Erfindung der weinerlichen Charaktere noch eher vergeben, weil sie wenigstens, als eine Vermischung des Wahren und Falschen, das Verdienst haben, uns auf einen Augenblick zu rühren, wenn sie uns auch schon durch die Ueberlegung verdrießlich werden; allein es ist derselben noch eine sehr große Menge übrig, welche alle neu sind, und die man schon seit

langer Zeit auf der Bühne geschildert zu sehen gewünscht hat. Wir haben vielleicht nicht ein einziges getreues Gemälde von verschiednen Sitten und Lächerlichkeiten unsrer Zeit: zum Exempel von der gebietrischen Leutseligkeit unsrer Hofleute und von ihrem unersättlichen Durste nach Vergnügen und Gunst; von der unbesonnenen Eitelkeit und wichtigen Aufgeblasenheit unserer jungen Magistratspersonen; von dem wirklichen Geize und der hochmüthigen Verschwendung unsrer großen Rentmeister; von jener feinen und manchmal ausgelassenen Eifersucht, welche unter den Hofdamen wegen der Vorzüge des Ranges und noch mehr wegen der Vorzüge der Schönheit herrschet; von jenen reichen Bürgerinnen, welche das Glück trunken macht, und die durch ihre unverschämte Pracht den Gesetzen, dem Wohlstande und der Vernunft Hohn sprechen.

Auf diese Art würden sich tausend nützliche und glänzende Neuigkeiten dem Pinsel unsrer Dichter darbieten, wenn sie nicht von der Liebe zu dem Besondern verführt würden. Sollten sie wohl von der Schwierigkeit, solche feine Charaktere zu schattiren, welche nur eine sehr leichte Auftragung der Farben erlauben, zurückgehalten werden? Allein könnten sie nicht nach dem Beispiele des Molière an den Nebenrollen dasjenige einbringen, was ihnen an der Unterstützung des Hauptcharakters abgehet? Und brauchen sie denn weniger Kunst darzu, wenn sie uns in Komödien eingekleidete Romane wollen bewundern lassen, oder weniger Genie, um sich in dem engen Bezirke, in welchen sie sich einschließen, zu erhalten? Da sie nur auf eine einzige Empfindung, des Mitleidens nämlich, eingeschränkt sind, so haben wir vielmehr zu fürchten, daß sie uns durch die Einförmigkeit ihres Tones und ihrer Originale Frost und Ekel erwecken werden. Denn in der That, wie die Erkennungen beständig mit einerlei Farben vorbereitet, herzugeführet und aufgeschlossen werden, so ist auch nichts dem Gemälde einer Mutter, welche ihr und ihrer Tochter Unglück beklagt, ähnlicher als das Bild einer Frau, welche über ihr und ihres Sohnes Unglück Thränen vergießt. Fließen aber hieraus nicht nothwendig Wiederholungen, die nicht anders als verdrießlich sein können?

Wie weit übertrifft das wahre Komische eine so unfruchtbare Gattung! Nicht allein alle Charaktere und alle Stände, nicht allein alle Laster und Lächerlichkeiten sind seinen Pfeilen ausgesetzt, sondern es hat auch noch die Freiheit, die Farben zu verändern, womit ebendieselben Originale und ebendieselben Un-

gereimtheiten gemalt werden können. Und auf diesem Wege findet man nirgends Grenzen; denn obschon die Menschen zu allen Zeiten einerlei Fehlern unterworfen sind, so zeigen sie dieselben doch nicht immer auf einerlei Art. Die Alten, in dieser Absicht, sind den Neuern sehr ungleich, und wir selbst, die wir in den itzigen Tagen leben, haben mit unsern Vätern sehr wenig Aehnliches.

Zu den Zeiten des Molière und der Corneillen, besonders zu Anfange ihres Jahrhunderts, konnte man die gelehrten und witzigen Köpfe von Profession mit griechischen und lateinischen Citationen ausgespickt, über ihre barbarischen Schriftsteller verdüstert, in ihren Sitten grob und unbiegsam und in ihrem Aeußerlichen nachlässig und schmutzig vorstellen. Diese Züge passen schon seit langer Zeit nicht mehr. Das pedantische Ansehen ist mit jener tiefen Gelehrsamkeit, die aus Lesung der Originale geschöpft war, verschwunden. Man begnügt sich, wenn ich so reden darf, mit dem bloßen vernis der Literatur, und den Meisten von unsern Neuern ist ein leichtes und sich ausnehmendes Mundwerk anstatt der gründlichen Wissenschaft, welche ihre Vorgänger besaßen. Ihre Erkenntniß, sagt man, ist mannichfaltiger, aber eben deswegen auch unvollkommner. Sie haben, wenn man will, mehr Witz, aber vielleicht desto weniger wahres Genie. Kurz, die Meisten von ihnen scheinen von den alten Gelehrten nichts beibehalten zu haben als die beklagenswürdige Erbitterung, ihre Personen und ihre Werke unter einander zu verlästern und sich dadurch in den Augen ihrer Zeitgenossen und der Nachwelt verächtlich zu machen.

Es ist also nicht sowohl die Erschöpfung der Charaktere und des Lächerlichen, noch die Begierde, nützlicher zu sein, noch die Vorstellung eines größern Vergnügens, welche uns die Gattung des Weinerlich-Komischen verschafft hat, sondern vielmehr die Schwierigkeit, den Ton des Molière zu erreichen, oder vielmehr die Begierde, unsre Bewunderung durch die glänzenden Reize der Neuigkeit zu überraschen. Diese Krankheit, welche dem französischen Genie so eigen ist, erzeugt die Moden in der Literatur und steckt mit ihren Sonderlichkeiten sowohl alle Schreibarten als alle Stände an. Unsre Neugierde will Alles durchlaufen, unsre Eitelkeit will Alles versuchen; und auch alsdenn, wenn wir der Vernunft nachgeben, scheinen wir nicht sowohl ihrem Reize als unserm Eigensinn gefolgt zu sein.

Wann diese Betrachtungen wahr sind, so ist es leicht, das Schicksal des Weinerlich-Komischen vorherzusagen. Die Mode

hat es eingeführt, und mit der Mode wird es vergehen und in das Land des Tragikomischen verwiesen werden, aus welchem es gekommen ist. Es glänzet vermöge der schimmernden Blitze der Neuigkeit und wird ebenso geschwind als diese verlöschen. Das schöne Geschlecht, welches der geborne Beschützer aller zärtlichen Neuerungen ist, kann nicht immer weinen wollen, ob es gleich immer empfinden will. Wir dürfen uns nur auf seine Unbeständigkeit verlassen.

Unter die Gründe, warum man den Geschmack an dem Weinerlich-Komischen wird fahren lassen, gehöret auch noch die äußerste Schwierigkeit, in dieser Gattung glücklich zu sein; die Laufbahn ist nicht von großem Umfange, und es wird ein ebenso glänzendes und bearbeitetes Genie, als das Genie des Verfassers der „Melanide" ist, dazu erfordert, wenn man sie mit gutem Fortgange ausfüllen will. Der Herr von Fontenelle hat einen Ton, welcher ihm eigen ist, und der ihm allein unvergleichlich wohl läßt; allein es ist unmöglich oder gefährlich, ihn nachzuahmen. Der Herr de la Chaussée hat gleichfalls seinen Ton, dessen Schöpfer er ist, und dem es mehr in Ansehung der Art von Unmöglichkeit, seine Fabeln nicht nachzucopiren, als in Ansehung der Schwierigkeit, sie mit ebenso vieler Kunst und mit ebenso glänzenden Farben vorzutragen, an Nachahmern fehlen wird.

Doch alle Kunst ist unnütze, wenn die Gattung an und für sich selbst fehlerhaft ist, das ist, wenn sie sich nicht auf jenes empfindbare und allgemeine Wahre gründet, welches zu allen Zeiten und für alle Gemüther verständlich ist. Aus dieser Ursache vornehmlich wird die Täuschung des neuen Komischen gewiß verschwinden; man wird es bald durchgängig überdrüssig sein, die Auskramung der Tugend mit bürgerlichen Abenteuern verbunden zu sehen und romanenhafte Originale die strengste Weisheit in dem nachgemachten Tone des Seneca predigen oder mit den menschlichen Tugenden zur Nachahmung des berühmten Maximenschreibers sinnreich zanken zu hören.

Lasset uns daher aus diesem Allen den Schluß ziehen, daß keine Erfindungen vergönnt sind, als welche die Absicht zu verschönern haben, und daß die Gattung des Weinerlich-Komischen eine von den gefährlichen Erfindungen ist, welche dem wahren Komischen einen tödtlichen Streich versetzen kann. Wenn eine Kunst zu ihrer Vollkommenheit gelangt ist, und man will ihr Wesen verändern, so ist dieses nicht sowohl eine in dem Reiche der Gelehrsamkeit erlaubte Freiheit als vielmehr eine unerträgliche

Frechheit.*) Die Griechen und die Römer, unsre Meister und Muster in allen Geburten des Geschmacks, haben die Komödie vornehmlich dazu bestimmt, daß sie uns vermittelst der Kritik und des Scherzes zugleich ergetzen und unterrichten soll. Alle Völker Europens sind hernach dieser Weise mehr oder weniger gefolgt, so wie es ihrem eigenthümlichen Genie gemäß war, und wir selbst haben sie in den Zeiten unsers Ruhmes, in dem Jahrhunderte angenommen, das man so oft mit dem Jahrhunderte des August's in Vergleichung gestellet hat. Warum will man itzt Thalien nöthigen, die traurige Stellung der Melpomene zu borgen und ein ernsthaftes Ansehen über eine Bühne zu verbreiten, deren vornehmste Zierde allezeit Spiel und Lachen gewesen sind und beständig ihr unterscheidender Charakter sein werden?

Versibus exponi tragicis res comica non vult.

(Horaz in der „Dichtkunst".)

* * *

Hier ist die Schrift des französischen Gegners aus. Ob es nun gleich nicht scheint, daß sie der Hr. Prof. Gellert gekannt habe, so ist es dennoch geschehen, daß er auf die meisten ihrer Gründe glücklich geantwortet hat. Weil sie dem Leser noch in frischem Andenken sein müssen, so will ich ihn nicht lange abhalten, sich selbst davon zu überzeugen. Nur habe ich eine kleine Bitte an ihn zu thun. Er mag so gut sein und es dem Hrn. Prof. Gellert nicht zuschreiben, wann er finden sollte, daß er sich diesesmal schlechter ausdrücke, als er sonst von ihm gewohnt ist. Man sagt, daß auch die besten Uebersetzer Verhunzer wären.

Des Herrn Prof. Gellert's
Abhandlung für das rührende Lustspiel.

Man hat zu unsern Zeiten, besonders in Frankreich, eine Art von Lustspielen versucht, welche nicht allein die Gemüther

*) Da alle Künste an einander grenzen, so laßt uns noch die Klagen hören, welche Hr. Blondel in seinem 1747 gedruckten *Discours sur l'Architecture* führet. Es ist zu befürchten, sagt er, daß die sinnreichen Neuerungen, welche man zu itziger Zeit mit ziemlichem Glück einführt, endlich von Künstlern werden nachgeahmt werden, welchen die Verdienste und die Fähigkeiten der Erfinder mangeln. Sie werden daher auf eine Menge ungereimter Gestalten fallen, welche den Geschmack nach und nach verderben, und werden ausschweifenden Sonderlichkeiten den schönen Namen der Erfindungen beilegen. Wann dieses Gift die Künste einmal ergriffen hat, so fangen die Alten an, unfruchtbar zu scheinen, die großen Meister frostig und die Regeln allzu enge 2c. 2c.

der Zuschauer zu ergetzen, sondern auch so zu rühren und so anzutreiben vermögend wäre, daß sie ihnen sogar Thränen auspresse. Man hat dergleichen Komödie zum Scherz und zur Verspottung in der französischen Sprache comédie larmoyante,*) das ist die weinerliche, genennt, und von nicht Wenigen pflegt sie als eine abgeschmackte Nachäffung des Trauerspiels getadelt zu werden. Ich bin zwar nicht Willens, alle und jede Stücke, welche in diese Classe können gebracht werden, zu vertheidigen, sondern ich will blos die Art der Einrichtung selbst retten und wo möglich erweisen, daß die Komödie mit allem Ruhme heftiger bewegen könne. Dacier**) und Andre, welche die von dem Aristoteles entworfene Erklärung weitläuftiger haben erläutern wollen, setzen die ganze Kraft und Stärke der Komödie in das Lächerliche. Nun kann man zwar nicht leugnen, daß nicht der größte Theil derselben darauf ankomme, obgleich nach dem Voßius***) auch dieses zweifelhaft sein könnte; allein so viel ist auch gewiß, daß in dem Lächerlichen nicht durchaus alle ihre Tugend bestehe. Denn entweder sind die reizenden Stücke des Terenz keine Komödien zu nennen, oder die Komödie hat ihre ernsthaften Stellen und muß sie haben, damit selbst das Lächerliche durch das beständige Anhalten nicht geschwächt werde. Denn was ohne Unterlaß artig ist, das rührt entweder nicht genug oder ermüdet das Gemüth, indem es dasselbe allzu sehr rührt. Ich glaube also, daß aus der Erklärung des Aristoteles weiter nichts zu folgern ist als dieses, was für eine Art von Lastern die Komödie vornehmlich durchziehen soll. Es erhellt nämlich daraus, daß sie sich mit solchen Lastern beschäftigen müsse, welche Niemandem ohne Schande, obschon ohne seinem und ohne Andrer Schaden, anhängen können, kurz, solche Laster, welche Lachen und Satire, nicht aber Ahndung und öffentliche Strafe verdienen; woran sich aber doch weder Plautus, noch Diejenigen, die er unter den Griechen nachgeahmet hat, besonders gekehrt zu haben scheinen. Ja, man muß sogar zu-

*) S. die Vorrede des Hrn. v. Voltaire zu seiner Nanine, im IX. Theile seiner Werke, Dresdner Ausgabe. — [Gellert.]

**) In den Anmerkungen zu des Aristoteles „Dichtkunst", Hauptst. V. S. 68. Pariser Ausgabe von 1692: Aristote en faisant la définition de la Comédie décide, quelles choses peuvent faire le sujet de son imitation. Il n'y a que celles qui sont purement ridicules, car tous les autres genres de méchanceté ou de vice ne sçauroient y trouver place, parce qu'ils ne peuvent attirer que l'indignation ou la pitié, passions, qui ne doivent nullement regner dans la Comédie. — [G.]

***) In seiner „Poetik", lib. I. c. V. p. 123. — [G.]

gestehen, daß es eine Art Laster giebt, welche gar sehr mit eines Andern Schaden verbunden ist, als zum Exempel die Verschwendung, und dennoch in der Komödie angebracht werden kann, wenn es nur auf eine geschickte und kunstmäßige Art geschieht. Ich sehe also nicht, worinne derjenige Lustspieldichter sündige, welcher in Betrachtung der Nützlichkeit die Regeln der Kunst dann und wann beiseite setzt, besonders wenn man von ihm sagen kann:

Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Es sei also immer die sinnreiche Verspottung der Laster und Ungereimtheiten die vornehmste Verrichtung der Komödie, damit eine mit Nutzen verbundene Fröhlichkeit die Gemüther der Zuschauer einnehme: nur merke man auch zugleich, daß es eine doppelte Gattung des Lächerlichen giebt. Die eine ist die stammhafte und, so zu reden, am Meisten handgreifliche, weil sie in ein lautes Gelächter ausbricht; die andere ist feiner und bescheidener, weil sie zwar ebenfalls Beifall und Vergnügen erweckt, immer aber nur einen solchen Beifall und ein solches Vergnügen, welches nicht so stark ausbricht, sondern gleichsam in dem Innersten des Herzens verschlossen bleibt. Wann nun die ausgelassene und heftige Freude, welche aus der ersten Gattung entspringt, nicht leicht eine ernsthaftere Gemüthsbewegung verstattet, so glaube ich doch, daß jene gesetztere Freude sie verstatten werde. Und wenn ferner die Freude nicht das einzige Vergnügen ist, welches bei den Nachahmungen des gemeinen Lebens empfunden werden kann, so sage man mir doch, worinne dasjenige Lustspiel zu tadeln sei, welches sich einen solchen Inhalt erwählet, durch welchen es außer der Freude auch eine Art von Gemüthsbewegung hervorbringen kann, welche zwar den Schein der Traurigkeit hat, an und für sich selbst aber ungemein süße ist.*) Da nun aber dieses alsdann sehr leicht geschehen kann, wenn man die Komödie nicht nur die Laster, sondern auch die Tugenden schildern läßt, so sehe ich nicht, warum es ihr nicht vergönnt sein sollte, mit den tadelhaften Personen auch gute und liebenswürdige zu verbinden und

*) Permagna enim, sagt der vortreffliche Engländer Joseph Trapp, est discrepantia inter istam tristitiam, quae in tragoedia dominatur, et istam, quae in comoediam admittitur. Illa tanquam hiemalis tempestas diem paene integrum nubibus et tenebris obvolvit, interspersis tantum raris et brevibus lucis intervallis: haec actionem dramaticam, tanquam coelum tempore aestivo plerumque sudum, nubibus non nunquam sed rarius intercipit. *Praelect. Poet.*, p. 323. edit. alt., Londini 1722. — [G.]

sich dadurch sowohl angenehmer als nützlicher zu machen, damit einigermaßen jener alten Klage des komischen Trupps bei dem Plautus abgeholfen werde:

Hujusmodi paucas poëtae reperiunt comoedias,
Ubi boni meliores fiant.

Wenigstens sind unter den Alten, wie Scaliger erinnert, sowohl unter den Griechen als unter den Römern, Verschiedene gewesen, welche eine doppelte Gattung von Komödie zugelassen und sie in die sittliche und lächerliche eingetheilet haben. Unter der sittlichen verstanden sie diejenige, in welcher die Sitten, und unter der lächerlichen, in welcher das Lächerliche herrschte. Doch wenn man nicht allein darauf zu sehen hat, was in der Komödie zu geschehen pflegt, sondern auch auf das, was darinne geschehen sollte, warum wollen wir sie nicht lieber nach Maßgebung des Trapp's*) also erklären, daß wir sagen: die Komödie sei ein dramatisches Gedicht, welches Abschilderungen von dem gemeinen Privatleben enthalte, die Tugend anpreise und verschiedene Laster und Ungereimtheiten der Menschen auf eine scherzhafte und feine Art durchziehe? Ich gestehe ganz gerne, daß sich diese Erklärung nicht auf alle und jede Exempel anwenden lasse; allein wenn man auch durchaus eine solche verlangte, welche Alles, was jemals unter dem Namen Komödie begriffen worden, in sich fassen sollte, so würde man entweder gar keine oder doch ein Ungeheuer von einer Erklärung bekommen. Genug, daß diese von uns angenommene Erklärung von dem Endzwecke, welchen die Komödie erreichen soll und auch leicht erreichen kann, abgeleitet ist und auch daher ihre Entschuldigung und Vertheidigung nehmen darf.

Damit ich aber die Sache der rührenden Komödie, wo nicht glücklich, doch sorgfältig führen möge, so muß ich einer doppelten Anklage entgegen gehen, deren eine dahinaus läuft: daß auf diese Weise der Unterscheid, welcher zwischen einer Tragödie und Komödie sein müsse, aufgehoben werde, und deren andre darauf ankömmt: daß diejenige Komödie sich selbst zuwider wäre, welche die Affecten sorgfältig erregen wolle.

Was den ersten Grund anbelangt, so scheint es mir gar nicht, daß man zu befürchten habe, die Grenzen beider Gattungen möchten vermengt werden. Die Komödie kann ganz wohl zu

*) Am angef. Orte S. 314 und folglich. — [G.]

rühren fähig sein und gleichwohl von der Tragödie noch weit entfernt bleiben, indem sie weder ebendieselben Leidenschaften rege macht, noch aus ebenderselben Absicht und durch ebendieselben Mittel, als die Tragödie zu thun pflegt. Es wäre freilich unsinnig, wenn sich die Komödie jene großen und schrecklichen Zurüstungen der Tragödie, Mord, Verzweiflung und dergleichen, anmaßen wollte; allein wenn hat sie dieses jemals gethan? Sie begnügt sich mit einer gemeinen, obschon seltnen Begebenheit und weiß von dem Adel und von der Hoheit der Handlung nichts; sie weiß nichts von den Sitten und Empfindungen großer Helden, welche sich entweder durch ihre erhabne Tugend oder durch ihre außerordentliche Häßlichkeit ausnehmen; sie weiß nichts von jenem tragischen hohen und prächtigen Ausdrucke. Dieses Alles ist so klar, daß ich es nur verdunkeln würde, wenn ich es mehr auseinandersetzen wollte. Was hat man also für einen Grund, zu behaupten, daß die rührende Komödie, wenn sie dann und wann Erbarmen erweckt, in die Vorzüge der Tragödie einen Eingriff thue? Können denn die kleinen Uebel, welche sie dieser oder jener Person zustoßen läßt, jene heftige Empfindung des Mitleids erregen, welche der Tragödie eigen ist? Es sind kaum die Anfänge dieser Empfindung, welche die Komödie zuläßt und auf kurze Zeit in der Absicht anwendet, daß sie diese kleine Bewegung durch etwas Erwünschtes wieder stillen möge; welches in der Tragödie ganz anders zu geschehen pflegt. Doch wir wollen uns zu der vornehmsten Quelle wenden, aus welcher die Komödie ihre Rührungen herholt, und zusehen, ob sie sich vielleicht auf dieser Seite des Eigenthums der Tragödie anmaße. Man sage mir also, wenn rühret denn diese neue Art von Komödie, von welcher wir handeln? Geschicht es nicht meistentheils, wenn sie eine tugendhafte, gesetzte und außerordentliche Liebe vorstellet? Was ist aber nun zwischen der Liebe, welche die Tragödie anwendet, und derjenigen, welche die Komödie braucht, für ein Unterscheid? Ein sehr großer. Die Liebe in der Komödie ist nicht jene heroische Liebe, welche durch die Bande wichtiger Angelegenheiten, der Pflicht, der Tapferkeit, des größten Ehrgeizes, entweder unzertrennlich verknüpfet oder unglücklich zertrennet wird; es ist nicht jene lärmende Liebe, welche von einer Menge von Gefahren und Lastern begleitet wird; nicht jene verzweifelnde Liebe: sondern eine angenehm unruhige Liebe, welche zwar in verschiedene Hindernisse und Beschwerlichkeiten verwickelt wird, die sie entweder vermehren oder schwächen, die aber alle glücklich übersteigen

werden und einen Ausgang gewinnen, welcher, wenn er auch nicht für alle Personen des Stücks angenehm, doch dem Wunsche der Zuschauer gemäß zu sein pflegt. Es ist daher im Geringsten keine Vermischung der Kunst zu befürchten, so lange sich nicht die Komödie mit ebenderselben Liebe beschäftiget, welche in der Tragödie vorkömmt, sondern von ihr in Ansehung der Wirkungen und der damit verknüpften Umstände ebenso weit als in Ansehung der Stärke und Hoheit entfernt bleibt. Denn so wie die Liebe in einem doppelten Bilde strahlt, welche auf so verschiedene Weise ausgedrückt werden, daß man sie schwerlich für einerlei halten kann; ja, wie sogar die Gewalt, die sie über die Gemüther der Menschen hat, von ganz verschiedner Art ist, so daß, wenn der Eine mit zerstreuten Haaren, mit verwirrter Stirn und verzweifelnden Augen herumirret, der Andere das Haar zierlich in Locken schlägt und mit lächelnd-trauriger Miene und angenehm unruhigen Augen seinen Kummer verräth: ebenso, sage ich, ist die Liebe, welche in beiden Spielen gebraucht wird, ganz und gar nicht von einerlei Art und kann also auch nicht auf einerlei oder auch nur auf ähnliche Art rühren. Ja, es fehlt so viel, daß die Komödie in diesem Stücke die Rechte der Tragödie zu schmälern scheinen sollte, daß sie vielmehr nichts als ihr Recht zu behaupten sucht. Denn ob ich schon Denjenigen nicht beistimme, welche, durch das Ansehen einiger alten Tragödienschreiber bewogen, die Liebe gänzlich aus der tragischen Fabel verbannen wollen, so ist doch so viel gewiß, daß nicht jede Liebe, besonders die zärtlichere, sich für sie schickt, und daß auch diejenige, die sich für sie schickt, nicht darinne herrschen darf, weil es nicht erlaubt ist, die Liebe einzig und allein zu dem Inhalte eines Trauerspiels zu machen. Sie kann zwar jenen heftigern Gemüthsbewegungen, welche der Tragödie Hoheit, Glanz und Bewunderung ertheilen, gelegentlich beigefügt werden, damit sie dieselben bald heftiger antreibe, bald zurückhalte, nicht aber, damit sie selbst das Hauptwerk der Handlung ausmache. Dieses Gesetz, welches man der Tragödie vorgeschrieben hat, und welches aus der Natur einer heroischen That hergeholet ist, zeiget deutlich genug, daß es allein der Komödie zukomme, aus der Liebe ihre Haupthandlung zu machen. Alles derohalben, was die Liebe, ihren schrecklichen und traurigen Theil beiseite gesetzt, im Rührenden vermag, kann sich die Komödie mit allem Recht anmaßen. Der vortreffliche Corneille erinnert sehr wohl, daß dasjenige Stück, in welchem allein die Liebe herrschet, wann es auch schon in den vornehmsten Personen wäre,

keine Tragödie, sondern seiner natürlichen Kraft nach eine Komödie sei.*) Wie viel weniger kann daher dasjenige Stück, in welchem nur die heftige Liebe einiger Privatpersonen aufgeführet wird, das Wesen des Trauerspiels angenommen zu haben scheinen? Das, was ich aber von der Liebe und von dem Anspruche der Komödie auf dieselbe gesagt habe, kann, glaube ich, ebenso wohl von den übrigen Stücken behauptet werden, welche die Gemüther zu bewegen vermögend sind: von der Freundschaft, von der Beständigkeit, von der Freigebigkeit, von dem dankbaren Gemüthe und so weiter. Denn weil diese Tugenden Denjenigen, der sie besitzt, zwar zu einem rechtschaffnen, nicht aber zu einem großen und der Tragödie würdigen Manne machen, und also auch vornehmlich nur Zierden des Privatlebens sind, wovon die Komödie eine Abschilderung ist, so wird sich auch die Komödie die Vorstellung dieser Tugenden mit allem Rechte anmaßen und Alles zu gehöriger Zeit und an gehörigem Orte anwenden dürfen, was sie, die Gemüther auf eine angenehme Art zu rühren, darbieten können. Allein auf diese Art, kann man einwenden, wird die Komödie allzu frostig und trocken scheinen; sie wird von jungen Leuten weniger geliebt und von Denjenigen weniger besucht werden, welche durch ein heftiges Lachen nur ihren Bauch erschüttern wollen. Was schadet das? Genug, daß sie alsdann, wie der berühmte Werenfels**) saget, weise, gelehrte, rechtschaffne und kunstverständige Männer ergetzen wird, welche mehr auf das Schickliche als auf das Lächerliche, mehr auf das Artige als auf das Grimassenhafte sehen; und wann schon Die, welche nur Possen suchen, dabei nicht klatschen, so wird sie doch Denen gefallen, welche, mit dem Plautus zu reden, pudicitiae praemium esse volunt.

Ich komme nunmehr auf den zweiten Einwurf. Rührende Komödien, sagt man, widersprechen sich selbst; denn eben deswegen, weil sie rühren wollen, können entweder die Laster und Ungereimtheiten der Menschen darinne nicht zugleich belacht werden, oder, wenn Beides geschieht, so sind es weder Komödien noch Tragödien, sondern ein Drittes, welches zwischen beiden inne liegt, und von welchem man das sagen könnte, was Ovidius von dem Minotaurus sagte:

Semibovemque virum, semivirumque bovem.

*) S. die erste Abhandlung des P. Corneille über das dramatische Gedicht. — [S.]

**) In seiner Rede von der Komödie, S. 365 *Diss. var. argum.*, parte altera. Amstelod. 1617. — [S.]

Dieser ganze Tadel kann, glaube ich, sehr leicht durch diejenigen Beispiele nichtig gemacht werden, welche unter den dramatischen Dichtern der Franzosen sehr häufig sind. Denn wenn Destouches, de la Chaussée, Marivaux, Voltaire, Fagan und Andre, deren Namen und Werke längst unter uns bekannt sind, dasjenige glücklich geleistet haben, was wir verlangen, wann sie nämlich mit Beibehaltung der Freude und der komischen Stärke auch Gemüthsbewegungen an dem gehörigen Orte angebracht haben, welche aus dem Innersten der Handlung fließen und den Zuschauern gefallen: was bedarf es alsdann noch für andre Beweise? Doch wenn wir auch ganz und gar kein Exempel für uns anführen könnten, so erhellet wenigstens aus der verschiednen Natur derjenigen Personen, welche der Dichter auf die Bühne bringt, daß sich die Sache ganz wohl thun lasse. Denn da, wie wir oben gezeigt haben, den bösen Sitten ganz füglich gute entgegengesetzt werden können, damit durch die Annehmlichkeit der letztern die Häßlichkeit der erstern sich desto mehr ausnehme; und da diese rechtschaffnen und edeln Gemüthsarten, wenn sie sich hinlänglich äußern sollen, in schwere und eine Zeit lang minder glückliche Zufälle, bei welchen sie ihre Kräfte zeigen können, verwickelt sein müssen: so darf man nur diese mit dem Stoffe der Fabel gehörig verbinden und kunstmäßig einflechten, wenn diejenige Komödie, die sich am Meisten mit Verspottung der Laster beschäftiget, nichts desto weniger die Gemüther der Zuhörer durch ernsthaftere Rührungen vergnügen soll. Zwar ist allerdings eine große Behutsamkeit anzuwenden, daß dieses zur rechten Zeit und am gehörigen Orte und im rechten Maße geschehe, ja, der komische Dichter, wenn er unser Herz entflammen will, muß glauben, daß jene Warnung, nihil citius inarescere quam lacrumas, welche man dem Redner zu geben pflegt, ihm noch weit mehr als dem Redner angehe. Vornehmlich hat er dahin zu sehen, daß er nicht auf eine oder die andere lustige Scene sogleich eine ernsthafte folgen lasse, wodurch das Gemüth, welches sich durch das Lachen geruhig erholt hatte und nun auf einmal durch die volle Empfindung der Menschlichkeit dahingerissen wird, eben den verdrießlichen Schmerz empfindet, welchen das Auge fühlt, wenn es aus einem finstern Orte plötzlich gegen ein helles Licht gebracht wird. Noch viel weniger muß einer gesetzten Person alsdann, wenn sie die Gemüther der Zuschauer in Bewegung setzt, eine allzu lächerliche beigesellet werden; überhaupt aber muß man nichts von dieser Gattung anbringen, wenn man nicht die

Gemüther genugsam dazu vorbereitet hat, und muß auch bei ebendenselben Affecten sich nicht allzu lange aufhalten. Wenn man also die rührenden Scenen auf den bequemen Ort verspart, welchen man alsdann, wann sich die Fabel am Meisten verwirret, noch öfter aber, wenn sie sich aufwickelt, findet, so kann das Lustspiel nicht nur seiner satirischen Pflicht genugthun, sondern kann auch noch dabei das Gemüth in Bewegung setzen. Freilich trägt hierzu der Stoff und die ganze Einrichtung des Stückes viel bei. Denn wenn dasjenige, was der Dichter Glückliches oder Unglückliches wider alle Hoffnung sich ereignen läßt und zu den Gemüthsbewegungen die Gelegenheit geben muß, aus den Sitten der Personen so natürlich fließt, daß es sich fast nicht anders hätte zutragen können, so überläßt sich alsdann der Zuschauer, dessen sich Verwundrung und Wahrscheinlichkeit bemächtiget haben, er mag nun der Person wohlwollen oder nicht, willig und gern den Bewegungen und wird bald mit Vergnügen zürnen, bald trauern und bald über die Zufälle derjenigen Personen, deren er sich am Meisten annimmt, für Freuden weinen. Auf diese Art, welches mir ohne Ruhmredigkeit anzuführen erlaubt sein wird, pflegen die Zuschauer in dem letzten Auftritte des L o o s e s i n d e r L o t t e r i e gerührt zu werden. Damon's Ehegattin und die Jungfer Karoline haben durch ihre Sitten die Gunst der Zuschauer erlangt. Jene hatte schon daran verzweifelt, daß sie das Loos wiederbekommen würde, welches für sie zehntausend Thaler gewonnen hatte, und war auf eine anständige Art deswegen betrübt. Ehe sie sich's aber vermuthet, kömmt Karoline und bringt ihrer Schwägerin mit dem willigsten Herzen dasjenige wieder, was sie für verloren gehalten hatte. Hieraus nun entstehet zwischen Beiden der edelste Streit freundschaftlicher Gesinnungen, so wie bald darauf zwischen Karolinen und ihrem Liebhaber ein Liebesstreit; und da sowohl dieser als jener, schon für sich selbst als ein angenehmes Schauspiel sehr lebhaft zu rühren vermögend, zugleich auch nicht weit hergeholet, sondern in der Natur der Sache gegründet und freiwillig aus den Charakteren selbst geflossen sind, so streitet ein solcher Ausgang nicht allein nicht mit der Komödie, sondern ist ihr vielmehr, wenn auch das Uebrige gehörig beobachtet worden, vortheilhaft. Mir wenigstens scheint eine Komödie, welche, wenn sie den Witz der Zuhörer genugsam beschäftiget hat, endlich mit einer angenehmen Rührung des Gemüths schließet, nicht tadelhafter als ein Gastgebot, welches, nachdem man leichtern Wein zur Gnüge dabei ge-

nossen, die Gäste zum Schlusse durch ein Glas stärkern Weins erhitzen und so auseinandergehen läßt.

Es ist aber noch eine andre Gattung, an welcher mehr auszusetzen zu sein scheinet, weil Scherz und Spott weniger darinne herrschen als die Gemüthsbewegungen, und weil ihre vornehmsten Personen entweder nicht gemein und tadelhaft, sondern von vornehmem Stande, von zierlichen Sitten und von einer artigen Lebensart sind, oder, wenn sie ja einige Laster haben, ihnen doch nicht solche ankleben, dergleichen bei dem Pöbel gemeiniglich zu finden sind. Von dieser Gattung sind ungefähr Die verliebten Philosophen des Destouches, die Melanide des Lachaussée, Das Mündel des Fagan, und der Sidney des Gresset's. Weil nun aber diejenige Person, auf die es in dem Stücke größtentheils ankömmt, entweder von guter Art ist, oder doch keinen allzu lächerlichen Fehler an sich hat, so kann daher ganz wohl gefragt werden, worinne denn ein solches Schauspiel mit dem Wesen der Komödie übereinkomme. Denn obschon meistentheils auch lustige und auf gewisse Art lächerliche Charaktere darinne vorkommen, so erhellt doch genugsam aus der Ueberlegenheit der andern, daß sie nur der Veränderung wegen mit eingemischt sind und das Hauptwerk ganz und gar nicht vorstellen sollen. Nun gebe ich sehr gerne zu, daß dergleichen Schauspiele in den Grenzen, welche man der Komödie zu setzen pflegt, nicht mit begriffen sind; allein es fragt sich, ob man nicht diese Grenzen um so viel erweitern müsse, daß sie auch jene Gattung dramatischer Gedichte mit in sich schließen können.*) Wenn dieses

*) Wenn der Endzweck der Komödie überhaupt eine anständige Gemüthsergetzung ist, und diese durch eine geschickte Nachahmung des gemeinen Lebens verschafft wird, so werden sich die verschiednen Formen der Komödie gar leicht erfinden und bestimmen lassen. Denn da es eine doppelte Art von menschlichen Handlungen giebt, indem einige Lachen und andre ernsthaftere Gemüthsbewegungen erwecken, so muß es auch eine doppelte Art von Komödie geben, welche die Nachahmerin des gemeinen Lebens ist. Die eine muß zu Erregung des Lachens und die andre zu Erregung ernsthaftrer Gemüthsbewegungen geschickt sein. Und da es endlich auch Handlungen giebt, die in Betrachtung ihrer verschiednen Theile und in Ansehung der verschiednen Personen, von welchen sie ausgeübt werden, Beides hervorzubringen fähig sind, so muß es auch eine vermischte Gattung von Komödien geben, von welcher der Cyclops des Euripides und Der Ruhmredige des Destouches sind. Dieses hat der jüngst in Dänemark verstorbene Hr. Prof. Schlegel, ein Freund, dessen Verlust ich nie genug bedauern kann, und ein Dichter, der eine ewige Zierde der dramatischen Dichtkunst sein wird, vollkommen wohl eingesehen. Man sehe, was in den Anmerkungen zu der deutschen Uebersetzung der Schrift des Herrn Batteux: *Les beaux Arts réduits à un*

nun der Endzweck der Komödie verstattet, so sehe ich nicht, warum es nicht erlaubt sein sollte. Das Ansehen unsrer Vorgänger wird es doch nicht verwehren? Es wird doch kein Verbrechen sein, dasjenige zu versuchen, was sie unversucht gelassen haben, oder aus eben der Ursache von ihnen abzugehen, aus welcher wir ihnen in andern Stücken zu folgen pflegen? Hat nicht schon Horatius gesagt:

Nec minimum meruere decus vestigia graeca
Ausi deserere.

Wenn man keine andre Komödien machen darf als solche, wie sie Aristophanes, Plautus und selbst Terenz gemacht haben, so glaube ich schwerlich, daß sie den guten Sitten sehr zuträglich sein und mit der Denkungsart unsrer Zeiten sehr übereinkommen möchten. Sollen wir deswegen ein Schauspiel, welches aus dem gemeinen Leben genommen und so eingerichtet ist, daß es zugleich ergetze und unterrichte, als welches der ganze Endzweck eines dramatischen Stücks ist, sollen wir, sage ich, es deswegen von der Bühne verdammen, weil die Erklärung, welche die Alten von der Komödie gegeben haben, nicht völlig auf dasselbe passen will? Muß es deswegen abgeschmackt und ungeheuer sein? In Dingen, welche empfunden werden, und deren Werth durch die Empfindung beurtheilet wird, sollte ich glauben, müsse die Stimme der Natur von größerm Nachdrucke sein als die Stimme der Regeln. Die Regeln hat man aus denjenigen dramatischen Stücken gezogen, welche ehedem auf der Bühne Beifall gefunden haben. Warum sollen wir uns nicht eben dieses Rechts bedienen können? Und wenn es außer der alten Gattung von Komödie noch eine andre giebt, welche gefällt, welche Beifall findet, kurz, welche ergetzt und nützt, übrigens aber die allgemeinen und unveränderlichen Regeln des dramatischen Gedichts nicht verletzet, sondern sie in der Einrichtung und Eintheilung der Fabel und in der Schilderung der menschlichen Gemüthsarten und Sitten genau beobachtet: warum sollten wir uns denn lieber darüber beklagen als erfreuen wollen? Wenn diese Komödie, von der wir handeln, abgeschmackt wäre, glaubt man denn, daß ein so abgeschmacktes Ding sich die Billigung sowohl der Klugen als des Volks erwerben könne? Gleichwohl wissen wir, daß der-

même principe, welche vor einiger Zeit in Leipzig herausgekommen, aus einer von seinen noch ungedruckten Abhandlungen über diese Materie angeführet worden, S. 316. — [G.]

gleichen Spiele sowohl in Paris als an andern Orten mehr als einmal mit vielem Glücke aufgeführet worden und gar leicht den Weg zu den Gemüthern der Zuhörer gefunden haben. Wenn nun also die Meisten durch ein solches Schauspiel auf eine angenehme Art gerühret werden, was haben wir uns um jene Wenige viel zu bekümmern, welche nichts dabei zu empfinden vorgeben?*) Es giebt Leute, welchen die lustige Komödie auf keine Art ein Genüge thut, und gleichwohl hört sie deswegen nicht auf, gut zu sein. Allein, wird man sagen, es giebt unter den sogenannten rührenden Komödien sehr viel trockne, frostige und abgeschmackte. Wohl gut; was folgt aber daraus? Ich will ja nicht ein jedes armseliges Stück vertheidigen. Es giebt auch auf der andern Seite eine große Menge höchst ungereimter Lustspiele, von deren Verfassern man nicht sagen kann, daß sie die allgemeinen Regeln nicht beobachtet hätten; nur Schade, daß sie, mit dem B o i l e a u**) zu reden, die Hauptregel nicht inne gehabt haben! Es hat ihnen nämlich am G e n i e gefehlt. Und wenn dieser Fehler sich auch bei den Verfassern der neuen Gattung von Komödie findet, so muß man die Schuld nicht auf die Sache selbst legen. Wollen wir es aber gründlich ausmachen, was man ihr für einen Werth zugestehen müßte, so müssen wir sie, wie ich schon erinnert habe, nach der allgemeinen Absicht der dramatischen Poesie beurtheilen. Ohne Zweifel ist die Komödie zur Ergetzung erfunden worden; weil es aber keine kunstmäßige und anständige Ergetzung giebt, mit welcher nicht auch einiger Nutzen verbunden wäre, so läßt sich auch von der Komödie sagen, daß sie nützlich sein könne und müsse. Das Erstere, die Ergetzung nämlich, wird theils durch den Inhalt der Fabel selbst, theils durch die neuen, abwechselnden und mit den Personen übereinstimmenden Charaktere erlangt. Und zwar durch den Inhalt, erstlich, wenn die Erwartung sowohl erregt als unterhalten wird, und hernach, wenn

*) Es scheint, als ob man auf unsere Komödie dasjenige anwenden könne, was Cicero von dem Werth einer Rede gegen den Brutus behauptet. Tu artifex, sagt er, quid quaeris amplius? Delectatur audiens multitudo et ducitur oratione et quasi voluptate quadam perfunditur. Quid habes quod disputes? Gaudet, dolet, ridet, plorat, favet, audit, contemnit, invidet, ad miserationem inducitur, ad pudendum, ad pigendum, irascitur, miratur, sperat, timet: haec proinde accidunt, ut eorum, qui adsunt, mentes verbis et sententiis et actione tractantur. Quid est quod exspectetur docti alicujus sententia? Quod enim probat multitudo, hoc idem doctis probandum est. Denique hoc specimen est popularis judicii, in quo nunquam fuit populo cum doctis intelligentibusque dissensio. *Cic. in Bruto*, p. 569 s. edit. Elzev. — [G.]

**) In der Note zu dem ersten Verse der „Dichtkunst". — [G.]

ihr auf eine ganz andere Art ein Genüge geschieht, als es anfangs das Ansehen hatte, wobei gleichwohl alle Regeln der Wahrscheinlichkeit genau beobachtet werden müssen. Dieses hat so gewiß seine Richtigkeit, daß weder eine wahre noch eine erdichtete Begebenheit, wann sie für sich selbst auch noch so wunderbar wäre, auf der Bühne einiges Vergnügen erwecken wird, wenn sie nicht zugleich auch wahrscheinlich ist:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem.

Bei jeder Erdichtung nämlich verursacht nicht sowohl die Fabel selbst, als vielmehr das Genie und die Kunst, womit sie behandelt wird, bei den Zuschauern das Vergnügen. „Denn Derjenige," sagt Werenfels,*) „erlangt einen allgemeinen Beifall, Derjenige ergetzt durchgängig, welcher alle Personen, Sitten und Leidenschaften, die er auf der Bühne vorstellen will, vollkommen und, so viel möglich, mit lebendigen Farben abschildert; welcher die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln und ihrem Busen alle Bewegungen mitzutheilen weiß, die er ihnen mitzutheilen für gut befindet." Denn nicht nur deswegen gefällt die Komödie, weil sie Andrer abgeschmackte und lächerliche Handlungen den Augen und Gemüthern darstellet (denn dieses thut eine jede gute Satire), sondern auch weil sie eine einfache und für sich selbst angenehme Begebenheit so abhandelt, daß sie überall die Erwartung des Zuschauers unterhält und durch dieses Unterhalten Vergnügen und Beifall erwecket. Denn wie hätten sonst fast alle Stücke des Terenz, so viel wir deren von ihm übrig haben, und auch einige des Plautus, als zum Exempel „Die Gefangnen", in welchen durch die Darzwischenkunft eines Simo, eines Chremes, eines Phädria, eines Hegio ein großer Theil derselben nicht nur nicht scherzhaft, sondern vielmehr ernsthaft wird: wie hätten sie, sage ich, sonst gefallen können? Wenn nun aber zu dem Ergetzen nicht nothwendig eine lächerliche Handlung erfordert wird; wenn vielmehr eine jede Fabel, die der Wahrheit nachahmet und Dinge enthält, welche des Sehens und Hörens würdig sind, die Gemüther vergnügt: warum sollte man denn nicht auch dann und wann der Komödie einen ernsthaften, seiner Natur nach aber angenehmen Inhalt geben dürfen?**) „Auch alsdann empfinden wir eine wunderbare Wollust, wenn wir mit

*) In angeführter Rede S. 367. — [G.]
**) Werenfels am angeführten Orte. — [G.]

einer von den Personen in der Komödie eine genaue Freundschaft errichten, für sie bekümmert sind, für sie uns ängstigen, mit ihr Freund und Feind gemein haben, für sie stille Wünsche ergehen lassen, bei ihren Gefahren uns fürchten, bei ihrem Unglücke uns betrüben und bei ihrer entdeckten Unschuld und Tugend uns freuen.“ Es giebt viel Dinge, welche zwar nicht scherzhaft, aber doch deswegen auch nicht traurig sind. Ein Schauspiel, welches uns einen vornehmen Mann, der ein gemeines Mägdchen heirathet, so vor die Augen stellet, daß man Alles, was bei einer solchen Liebe Abgeschmacktes und Ungereimtes sein kann, genau bemerket, wird ergetzen. Doch laßt uns diese Fabel verändern. Laßt uns setzen, der Entschluß des vornehmen Mannes sei nicht abgeschmackt, sondern vielmehr aus gewissen Ursachen löblich, oder doch wenigstens zu billigen: sollte wohl alsdann die Seltenheit und Rühmlichkeit einer solchen Handlung weniger ergetzen als dort die Schändlichkeit derselben? Der Herr von Voltaire hat eine Komödie dieses Inhalts unter dem Titel Nanine verfertiget, welche Beifall auf der Bühne erhalten hat; und man kann auch nicht leugnen, daß man nicht noch mehr dergleichen Handlungen, welche Erstaunen erwecken und dennoch nicht romanenhaft sind, erdenken und auf das gemeine Leben anwenden könne, als welches von dem Gebrauche selbst gebilliget wird.

Wir müssen uns nunmehr zu den guten Charakteren selbst wenden, welche hauptsächlich in der Komödie, von welcher wir handeln, angebracht werden, und müssen untersuchen, auf was für Weise Vergnügen und Ergetzung daraus entspringen könne. Die Ursache hiervon ist ohne Zweifel in der Natur der Menschen und in der wunderbaren Kraft der Tugend zu suchen. In unsrer Gewalt wenigstens ist es nicht, ob wir das, was gut, rechtschaffen und löblich ist, billigen wollen oder nicht. Wir werden durch die natürliche Schönheit und den Reiz dieser Dinge dahingerissen, und auch der allernichtswürdigste Mensch findet, gleichsam wider Willen, an der Betrachtung einer vortrefflichen Gemüthsart Vergnügen, ob er sie gleich weder selbst besitzt, noch sie zu besitzen sich einige Mühe giebt. Diejenigen also, aus welchen eine große und zugleich gesellschaftliche Tugend hervorleuchtet, pflegen uns, so wie im gemeinen Leben, also auch auf der Bühne werth und angenehm zu sein. Doch dieses würde nur sehr wenig bedeuten wollen, wenn nicht noch andre Dinge dazukämen. Die Tugend selbst gefällt auf der Bühne, wo sie vorgestellt wird, weit mehr als im gemeinen Leben. Denn da bei Betrachtung und Bewun-

derung eines rechtschaffnen Mannes auch oft zugleich der Neid sich mit einmischet, so bleibt er doch bei dem Anblicke des bloßen Bildes der Tugend weg, und anstatt des Neides wird in dem Gemüthe eine süße Empfindung des Stolzes und der Selbstliebe erweckt. Denn wenn wir sehen, zu was für einem Grade der Vortrefflichkeit die menschliche Natur erhoben werden könne, so dünken wir uns selbst etwas Großes zu sein. Wir gefallen uns also in jenen erdichteten Personen selbst, und die auf die Bühne gebrachte Tugend fesselt uns desto mehr, je leichter die Sitten sind, welche den guten Personen beigelegt werden, und je mehr ihre Güte selbst, welche immer mäßig und sich immer gleich bleibet, nicht sowohl die Frucht von Arbeit und Mühe als vielmehr ein Geschenke der Natur zu sein scheint. Mit einem Worte, so wie wir bei den lächerlichen Personen der Bühne uns selbst freuen, weil wir ihnen nicht ähnlich scheinen, ebenso freuen wir uns über unsere eigne Vortrefflichkeit, wenn wir gute Gemüthsarten betrachten; welches bei den heroischen Tugenden, die in der Tragödie vorkommen, sich seltner zu ereignen pflegt, weil sie von unsern gewöhnlichen Umständen allzu entfernt sind. Ich kann mir leicht einbilden, was man hierwider sagen wird. Man wird nämlich einwerfen, weil die Erdichtung alltäglicher Dinge weder Verlangen, noch Bewunderung erwecken könne, so müßte nothwendig die Tugend auf der Bühne größer und glänzender vorgestellet werden, als sie im gemeinen Leben vorkomme; hieraus aber scheine zu folgen, daß dergleichen Sittenschilderungen, weil sie übertrieben worden, nicht sattsam gefallen könnten. Dieses nun wäre freilich zu befürchten, wenn nicht die Kunst dazukäme, welche das, was in einem Charakter Maß und Ziel zu überschreiten scheinet, so geschickt einrichtet, daß das Ungewöhnliche wenigstens wahrscheinlich scheinet. Ein Schauspiel, welches einem Mägdchen von geringem Stande Zierlichkeit, Witz und Lebensart geben wollte, würde den Beifall der Zuschauer wohl nicht erlangen. Denn

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

Allein wenn man voraussetzt, dieses Mägdchen sei von ihren ersten Jahren an in ein vornehmes Haus gekommen, wo sie Gelegenheit gefunden habe, ihre Sitten und ihren Geist zu bessern, so wird alsdann die zuerst unwahrscheinliche Person wahrscheinlich. Weit weniger aber können uns auserlesene Sitten und edle Empfindungen bei Denjenigen anstößig sein, von welchen wir wissen, daß sie aus einer ansehnlichen Familie entsprungen

sind und eine sorgfältige Erziehung genossen haben. Die Wahrscheinlichkeit aber ist hier nicht sowohl nach der Wahrheit der Sache als vielmehr nach der gemeinen Meinung zu beurtheilen, so daß es gar nicht darauf ankömmt, ob es wirklich solche rühmliche Leute, und wie Viele es derselben giebt, sondern daß es genug ist, wenn Viele so etwas zu sein scheinen. Dieses findet auch bei den tadelhaften Charakteren statt, die deswegen nicht zu gefallen aufhören, ob sie schon die Beispiele des gemeinen Lebens überschreiten.*) So wird der Geizige in dem Lustspiele, ob er gleich weit geiziger ist als alle die Geizigen, die man alltäglich sieht, doch nicht mißfallen. Der Thraso bei dem Terenz ist so närrisch, daß er den Gnatho und seine übrigen Knechte, als ob es Soldaten wären, ins Gewehr ruft, daß er sich zu ihrem Heerführer macht und einem Jeden seine Stelle und seine Pflicht anweiset; ob nun aber gleich vielleicht niemals ein Soldate so großsprechrisch gewesen ist, so ist dennoch die Person des Thraso, weil sie sonst Alles mit den Großsprechern gemein hat, der Wahrheit nicht zuwider. Eben dieses geschieht auch auf der andern Seite, wenn nämlich die Vortrefflichkeit einer Person auf gewisse Art gemäßiget und ihr durch die genaue Beobachtung der Wahrscheinlichkeit in den andern Stücken nachgeholfen wird. Es finden sich übrigens in uns verschiedne Empfindungen, welche dergleichen Charaktere glaubwürdig machen und das Uebertriebne in denselben zu bemerken verhindern. Wir wünschen heimlich, daß die rechtschaffnen Leute so häufig als möglich sein möchten, gesetzt auch, daß uns nicht sowohl der Reiz der Tugend als die Betrachtung der Nützlichkeit diesen Wunsch abzwinget, und Alles, was der menschlichen Natur in einem solchen Bilde Rühmliches beigeleget wird, das glauben wir, werde uns selbst beigelegt. Daher kömmt es, daß die guten Charaktere, ob sie gleich noch so vollkommen sind und alle Beispiele übertreffen, in der Meinung, die wir von unsrer eignen Vortrefflichkeit und von der Nützlichkeit der Tugend haben, ihre Vertheidigung finden. Wenn nun also diese Charaktere schon des Vergnügens wegen, welches sie verursachen, billig in dem Lustspiele können gebraucht werden, so hat man noch weit mehr Ursache, sie in Betrachtung ihrer Nützlichkeit anzuwenden. Die Abschilderungen tadelhafter Personen zeigen

*) Hiervon haben die Verfasser der Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, S. 266 und fol., sehr geschickt gehandelt. — [G.]
Die Abhandlung, welche der Herr Professor hier mit seinem Beifalle beehrt, ist von dem sel. Hrn. Mylius. — [Lessing.]

uns blos das Ungereimte, das Verkehrte und Schändliche, die Abschilderungen guter Personen aber zeigen uns das Gerechte, das Schöne und Löbliche. Jene schrecken von den Lastern ab, diese feuern zu der Tugend an und ermuntern die Zuschauer, ihr zu folgen. Und wie es nur etwas Geringes ist, wenn man dasjenige, was übel anstehet, kennet und sich vor demjenigen hüten lernet, was uns dem allgemeinen Tadel aussetzt, so ist es gegentheils etwas sehr Großes und Ersprießliches, wenn man das wahre Schöne erkennt und gleichsam in einem Bilde sieht, wie man selbst beschaffen sein solle. Doch diese Kraft haben nicht allein die Reden, welche den guten Personen beigelegt werden, sondern auch dasjenige, was in dem Stücke Löbliches von ihnen verrichtet und uns vor die Augen gestellet wird, giebt uns ein Beispiel von dem, was in dem menschlichen Leben schön und rühmlich ist. Wenn also schon dergleichen Schauspiele dem gewöhnlichen und angenommenen Gebrauche nach sich mit Recht den Namen der Komödien nicht anmaßen können, so verdienen sie doch wenigstens die Freiheiten und Vorzüge der Komödie zu genießen, weil sie nicht allein ergetzen, sondern auch nützlich sind und also denjenigen dramatischen Stücken beigezählt werden können, welche Werenfels am angeführten Orte mit folgenden Worten verlangt: „Endlich sollen unsre Komödien so beschaffen sein, daß sie Plato in seiner Republik dulden, Cato mit Vergnügen anhören, Vestalinnen ohne Verletzung ihrer Keuschheit sehen, und was das Vornehmste ist, Christen aufführen und besuchen können.“ Diejenigen wenigstens, welche Komödien schreiben wollen, werden nicht übel thun, wenn sie sich unter Andern auch darauf befleißigen, daß ihre Stücke eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche sogar mit Thränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. Denn wer wird nicht gerne manchmal auf eine solche Art in Bewegung gesetzt werden wollen, wer wird nicht dann und wann diejenige Wollust, in welcher das ganze Gemüth gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur, so zu reden, sich an den äußern Flächen der Seele aufhält? Die Thränen, welche die Komödie auspresset, sind dem sanften Regen gleich, welcher die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht. Dieses Alles will ich nicht darum angeführt haben, als ob jene alte fröhliche Komödie aus ihrem rechtmäßigen Besitze zu vertreiben wäre (sie bleibe vielmehr ewig bei ihrem Ansehen und ihrer Würde!), sondern blos darum, daß man diese neue Gattung in ihre Gesellschaft aufnehmen möge, welche, da die ge-

meinen Charaktere erschöpft sind, neue Charaktere und also einen reichern Stoff zu den Fabeln darbietet und zugleich die Art des Vortrags ändert. Wenn es Leute giebt, welche nur deswegen den Komödien beiwohnen wollen, damit sie in laute Gelächter ausbrechen können, so weiß ich gewiß, daß sich die Terenze und die Destouches wenig um sie bekümmern werden. Denjenigen aber zu mißfallen, welche nichts als eine ausgelassene und wilde Possenlust vergnügt, wird wohl keine allzu große Schande sein. Es werden auch nach uns einmal Richter kommen, und auch auf diese sollten wir sehen! Flaccus hat schon einmal sein kritisches Ansehen gebraucht und den Ausspruch gethan:

> At proavi nostri Plautinos et numeros et
> Laudavere sales, nimium patienter utrumque
> (Ne dicam stulte) mirati.

Vielleicht werden sich auch einmal Welche finden, die uns darum tadeln, daß wir bei Annehmung des rührenden Lustspiels uns allzu unleidlich, ich will nicht sagen allzu hartnäckig erwiesen haben.

* * *

So weit der Hr. Prof. Gellert! Ich würde meinen Lesern wenig zutrauen, wenn ich nicht glaubte, daß sie es nunmehr von selbst wissen könnten, auf welche Seite die Wage den Ausschlag thue. Ich will zum Ueberflusse Alles, was man für und wider gesagt hat, in einige kurze Sätze bringen, die man auf einmal übersehen kann. Ich will sie so einrichten, daß sie, wo möglich, alles Mißverständniß heben und alle schweifende Begriffe in richtige und genaue verwandeln.

Anfangs muß man über die Erklärung der rührenden oder weinerlichen Komödie einig werden. Will man eine solche darunter verstanden haben, welche hier und da rührende und Thränen auspressende Scenen hat, oder eine solche, welche aus nichts als dergleichen Scenen besteht? Meinet man eine, wo man nicht immer lacht, oder wo man gar nicht lacht? eine, wo edle Charaktere mit ungereimten verbunden sind, oder eine, wo nichts als edle Charaktere vorkommen?

Wider die erste Gattung, in welcher Lachen und Rührung, Scherz und Ernst abwechseln, ist offenbar nichts einzuwenden.

Ich erinnere mich auch nicht, daß man jemals darwider etwas habe einwenden wollen. Vernunft und Beispiele der alten Dichter vertheidigen sie. Er, der an Scherz und Einfällen der reichste ist und Lachen zu erregen nicht selten Witz und Anständigkeit, wie man sagt, beiseite gesetzt hat, Plautus, hat Die Gefangnen gemacht und, was noch mehr ist, dem Philemon seinen Schatz unter der Aufschrift Trinummus abgeborgt. In beiden Stücken und auch in andern kommen Auftritte vor, die einer zärtlichen Seele Thräneu kosten müssen. Im Molière selbst fehlt es an rührenden Stellen nicht, die nur deswegen ihre völlige Wirkung nicht thun können, weil er uns das Lachen allzu gewöhnlich macht. Was man von dem schleunigen Uebergange der Seele von Freude auf Traurigkeit und von dem Unnatürlichen desselben gesagt hat, betrifft nicht die Sache selbst, sondern die ungeschickte Ausführung. Man sehe das Exempel, welches der Franzose aus dem Schauspiele Simson anführt. Freilich muß der Dichter gewisse Staffeln, gewisse Schattirungen beobachten und unsre Empfindungen niemals einen Sprung thun lassen. Von einem Aeußersten plötzlich auf das andre gerissen werden, ist ganz etwas Anders, als von einem Aeußersten allmählich zu dem andern gelangen.

Es muß also die andre Gattung sein, über die man hauptsächlich streitet, diejenige nämlich, worinne man gar nicht lacht, auch nicht einmal lächelt: worinne man durchgängig weich gemacht wird. Und auch hier kann man eine doppelte Frage thun. Man kann fragen: Ist ein solches Stück dasjenige, was man von je her unter dem Namen Komödie verstanden hat? Und darauf antwortet Hr. Gellert selbst: Nein. Ist es aber gleichwohl ein Schauspiel, welches nützlich und für gewisse Denkungsarten angenehm sein kann? Ja; und dieses kann der französische Verfasser selbst nicht gänzlich in Abrede sein.

Worauf kömmt es also nun noch weiter an? Darauf, sollte ich meinen, daß man den Grad der Nützlichkeit des neuen Schauspiels gegen die Nützlichkeit der alten Komödie bestimme und nach Maßgebung dieser Bestimmung entscheide, ob man beiden einerlei Vorzüge einräumen müsse oder nicht. Ich habe schon gesagt, daß man niemals diejenigen Stücke getadelt habe, welche Lachen und Rührung verbinden; ich kann mich dieserwegen unter Andern darauf berufen, daß man den Destouches niemals mit dem Lachaussée in eine Classe gesetzt hat, und daß die hartnäckigsten Feinde des Letztern niemals dem Erstern den Ruhm

eines vortrefflichen komischen Dichters abgesprochen haben, so viel edle Charaktere und zärtliche Scenen in seinem Stücke auch vorkommen. Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am Nächsten kommen. Die Klugen und Thoren sind in der Welt untermengt, und ob es gleich gewiß ist, daß die erstern von den letztern an der Zahl übertroffen werden, so ist doch eine Gesellschaft von lauter Thoren beinahe ebenso unwahrscheinlich als eine Gesellschaft von lauter Klugen. Diese Erscheinung ahmet das Lustspiel nach, und nur durch die Nachahmung derselben ist es fähig, dem Volke nicht allein das, was es vermeiden muß, auch nicht allein das, was es beobachten muß, sondern Beides zugleich in einem Lichte vorzustellen, in welchem das Eine das Andre erhebt. Man sieht leicht, daß man von diesem wahren und einigen Wege auf eine doppelte Art abweichen kann. Der einen Abweichung hat man schon längst den Namen des Possenspiels gegeben, dessen charakteristische Eigenschaft darinne besteht, daß es nichts als Laster und Ungereimtheiten, mit keinen andern als solchen Zügen schildert, welche zum Lachen bewegen, es mag dieses Lachen nun ein nützliches oder ein sinnloses Lachen sein. Edle Gesinnungen, ernsthafte Leidenschaften, Stellungen, wo sich die schöne Natur in ihrer Stärke zeigen kann, bleiben aus demselben ganz und gar weg, und wenn es außerdem auch noch so regelmäßig ist, so wird es doch in den Augen strenger Kunstrichter dadurch noch lange nicht zu einer Komödie. Worinne wird also die andre Abweichung bestehen? Ohnfehlbar darinne, wenn man nichts als Tugenden und anständige Sitten, mit keinen andern als solchen Zügen schildert, welche Bewunderung und Mitleid erwecken, Beides mag nun einen Einfluß auf die Bessrung der Zuhörer haben können oder nicht. Lebhafte Satire, lächerliche Ausschweifungen, Stellungen, die den Narren in seiner Blöße zeigen, sind gänzlich aus einem solchen Stücke verbannt. Und wie wird man ein solches Stück nennen? Jedermann wird mir zurufen: Das eben ist die weinerliche Komödie! Noch einmal also mit einem Worte: das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will Beides. Man glaube nicht, daß ich dadurch die beiden erstern in eine Classe setzen will; es ist noch immer der Unterscheid zwischen beiden, der zwischen dem Pöbel und

Leuten von Stande ist. Der Pöbel wird ewig der Beschützer der Possenspiele bleiben, und unter Leuten von Stande wird es immer gezwungne Zärtlinge geben, die den Ruhm empfindlicher Seelen auch da zu behaupten suchen, wo andre ehrliche Leute gähnen. Die wahre Komödie allein ist für das Volk und allein fähig, einen allgemeinen Beifall zu erlangen, und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften. Was sie bei dem Einen nicht durch die Scham erlangt, das erlangt sie durch die Bewunderung, und wer sich gegen diese verhärtet, dem macht sie jene fühlbar. Hieraus scheinet die Regel des Contrasts oder der Abstechung geflossen zu sein, vermöge welcher man nicht gerne eine Untugend aufführt, ohne ihr Gegentheil mit anzubringen; ob ich gleich gerne zugebe, daß sie auch darinne gegründet ist, daß ohne sie der Dichter seine Charaktere nicht wirksam genug vorstellen könnte.

Dieses nun, sollte ich meinen, bestimme den Nutzen der weinerlichen Komödie genau genug. Er ist nämlich nur die Hälfte von dem Nutzen, den sich die wahre Komödie vorstellet; und auch von dieser Hälfte geht nur allzu oft nicht wenig ab. Ihre Zuschauer wollen ausgesucht sein, und sie werden schwerlich den zwanzigsten Theil der gewöhnlichen Komödiengänger ausmachen. Doch gesetzt, sie machten die Hälfte derselben aus. Die Aufmerksamkeit, mit der sie zuhören, ist, wie es der Herr Prof. Gellert selbst an die Hand giebt, doch nur ein Compliment, welches sie ihrer Eigenliebe machen, eine Nahrung ihres Stolzes. Wie aber hieraus eine Bessrung erfolgen könne, sehe ich nicht ein. Jeder von ihnen glaubt der edlen Gesinnungen und der großmüthigen Thaten, die er siehet und höret, desto eher fähig zu sein, je weniger er an das Gegentheil zu denken und sich mit demselben zu vergleichen Gelegenheit findet. Er bleibt, was er ist, und bekömmt von den guten Eigenschaften weiter nichts als die Einbildung, daß er sie schon besitze.

Wie steht es aber mit dem Namen? Der Name ist etwas sehr Willkürliches, und man könnte unserer neuen Gattung gar wohl die Benennung einer Komödie geben, wenn sie ihr auch nicht zukäme. Sie kömmt ihr aber mit völligem Recht zu, weil sie ganz und gar nicht etwas Anders als eine Komödie, sondern blos eine Untergattung der Komödie ist.

Ich wiederhole es aber noch einmal, daß dieses Alles nur auf diejenigen Stücke gehet, welche völlig den Stücken des Lachaussée ähnlich sind. Ich bin weit entfernt, den Herrn

Gellert für einen eigentlichen Nachahmer desselben auszugeben. Ich habe Beide zu wohl gelesen, als daß ich in den Lustspielen des Letztern nicht noch genug lächerliche Charaktere und satirische Züge angetroffen haben sollte, welche aus den Lustspielen des Erstern ganz und gar verwiesen sind. Die rührenden Scenen sind bei dem Herrn Gellert nur die meisten, und ganz und gar nicht die einzigen. Wer weiß aber nicht, daß das Mehrere oder Wenigere wohl die verschiedne Gemüthsart der Verfasser anzeigt, nicht aber einen wesentlichen Unterscheid ihrer Werke ausmacht?

Mehr braucht es hoffentlich nicht, meine Meinung vor aller Mißdeutung zu sichern.

II.

Leben des Herrn Jakob Thomson.[1])

Thomson ist auch in Deutschland als ein großer Dichter nicht unbekannt. Seine Jahrszeiten sind von Denen, welche ihn in seiner Sprache nicht lesen können, in der Uebersetzung des Herrn Brockes bewundert worden, so viel sie auch von ihrer Schönheit darinne verloren haben. Vor einiger Zeit haben wir auch eine Uebersetzung seines Agamemnon's erhalten, deren ich weiter unten mit Mehrerm gedenken werde. Es wäre schlecht, wenn Beides seine Leser nicht sollte begierig gemacht haben, nähere Umstände von dem Verfasser zu wissen. Man erlaube mir also, daß ich mir schmeicheln darf, ihnen durch die Mittheilung derselben einen Gefallen zu erzeigen.

Es wird nöthig sein, vor allen Dingen meine Quelle anzuzeigen. Diese sind die Lebensbeschreibungen der Dichter Großbritanniens und Irlands,*) welche im vorigen Jahre in fünf Duodezbänden zu London herauskamen. Es haben Verschiedene daran gearbeitet, der vornehmste Verfasser aber, der auf dem Titel genennt wird, ist Herr Cibber, welcher auch „Die Leben der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen Englands" herausgegeben hat.**) Aus diesem Werke also, welches Lobsprüche genug erhalten hat, will ich dasjenige ziehen, was den

*) *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, by Mr. Cibber and other hands.*

**) *The Lives and Characters of the most eminent Actors and Actresses of Great Britain and Ireland, from Shakespear to the present Time etc.*

1) Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. (II.) S. 86–116. — A. d. H.

Herrn Thomson angehet, und zwar vornehmlich von der Seite eines theatralischen Dichters betrachtet.

Jakob Thomson war der Sohn eines Geistlichen der schottischen Kirche in dem Presbyteriate von Jedburgh.

Er ward an eben dem Orte geboren, wo sein Vater Prediger war, und zwar im Anfange des itzigen Jahrhunderts. Seine erste Erziehung genoß er in einer Privatschule der dasigen Gegend. In seinen ersten Jahren zeigte er so wenig ein besonders Genie, daß ihm vielmehr sein Lehrmeister und Alle, die mit seiner Erziehung zu thun hatten, kaum die gewöhnlichsten und schlechtesten Gaben zutrauten.

Als er auf gedachter Schule die lateinische und griechische Sprache lernte, besuchte er oft einen Geistlichen, dessen Kirchspiel mit dem Kirchspiele seines Vaters in ebendemselben Presbyteriate lag. Es war dieses der Herr Rickerton, ein Mann von so besondern Eigenschaften, daß sehr viel Leute von Einsicht und Herr Thomson selbst, welcher mit ihm umging, erstaunten, so große Verdienste an einem dunkeln Orte auf dem Lande vergraben zu sehen, wo er weder Gelegenheit hatte, sich zu zeigen, noch sonst mit Gelehrten umzugehen, außer etwa bei den periodischen Zusammenkünften der Geistlichen.

Ob nun schon der Lehrmeister unsers Thomson's seinen Schüler kaum mit einem sehr geringen Verstande begabt zu sein glaubte, so konnte sich doch den Augen des Hrn. Rickerton dessen Genie nicht entziehen. Er bemerkte gar bald eine frühzeitige Neigung zur Poesie bei ihm, wie er denn auch nach der Zeit noch verschiedne von den ersten Versuchen, die Hr. Thomson in dieser Provinz gemacht hatte, aufhob.

Ohne Zweifel nahm unser junge Dichter durch den fernern Umgang mit dem Hrn. Rickerton sehr zu, welcher ihm die Liebe zu den Wissenschaften einflößte. Und die Einsicht in die natürliche und sittliche Philosophie, welche er hernach in seinen Werken zeigte, hatte er vielleicht nur den Eindrücken dieses Gelehrten zu danken.

So wenig nun aber Hr. Rickerton den jungen Thomson für einen Menschen ohne alle Gabe hielt, sondern vielmehr ein sehr feines Genie an ihm wahrnahm, so hätte er sich doch, wie er oft selbst gestanden, niemals eingebildet, daß er es so weit bringen und auf eine so erhabne Staffel unter den Dichtern gelangen sollte. Als er daher zuerst Thomson's Winter zu sehen bekam, welches in einem Buchladen zu Edinburgh ge=

schah, erstaunete er ganz und ließ, nachdem er die ersten Zeilen desselben, welche nicht erhabener sein könnten, gelesen hatte, das Buch vor Verwundrung und Entzücken aus den Händen fallen.

Nachdem Hr. Thomson die gewöhnliche Zeit mit Erlernung der todten Sprachen auf der Schule zugebracht, ward er auf die Universität nach Edinburgh geschickt, wo er seine Studien enden und sich zu dem geistlichen Amte tüchtig machen sollte. Hier machte er ebenso wenig als auf der Schule eine große Figur; seine Mitschüler dachten sehr verächtlich von ihm, und die Lehrer selbst, unter welchen er studirte, hatten keinen bessern Begriff von seiner Fähigkeit als ihre Untergebenen. Nachdem er endlich die philosophischen Classen durchgegangen war, ward er als ein Candidat des h. Predigtamts in das theologische Collegium aufgenommen, in welchem die Studirenden sechs Jahr verziehen müssen, ehe sie ihre Probe ablegen dürfen.

Er war zwei Jahr in diesem theologischen Collegio, dessen Professor damals Hr. William Hamilton war, als ihm von Diesem eine Rede über die Macht des höchsten Wesens auszuarbeiten aufgetragen ward. Als es seine Mitschüler erfuhren, hielten sie sich nicht wenig über die schlechte Beurtheilungskraft des Professors auf, eine so fruchtbare Materie einem jungen Menschen aufzugeben, von dem man sich ganz und gar nichts versprechen konnte. Doch als Herr Thomson seine Rede ablegte, fanden sie Ursache, sich ihre eigene schlechte Beurtheilungskraft vorzuwerfen, daß sie einen Menschen verachtet hatten, der dem größten Genie unter ihnen überlegen war. Diese Rede war so erhaben, daß sowohl der Professor als die Studirenden, welche sie halten hörten, darüber erstaunten. Sie war in reimlosen Versen abgefaßt, welches aber Hr. Hamilton daran aussetzte, weil es sich zu dieser Materie nicht schicke. Verschiedne von den Mitgliedern des Collegii, welche ihm den durch diese Rede erlangten Ruhm nicht gönnten, glaubten, er müßte einen gelehrten Diebstahl begangen haben, und gaben sich daher alle Mühe, ihn zu entdecken. Doch ihr Nachforschen war vergebens, und Hr. Thomson blieb in dem unverkürzten Besitze seiner Ehre, so lange er sich auf der Universität aufhielt.

Man weiß eigentlich nicht, warum Herr Thomson den Vorsatz, in das heilige Predigtamt zu treten, fahren ließ. Vielleicht glaubte er, dieser Stand sei zu strenge, als daß er sich mit der Freiheit seiner Neigung vertragen könne; vielleicht fühlte er

sich auch selbst und glaubte, daß er sich in Ansehung seiner Gaben auf etwas Größers Rechnung machen könnte, als ein presbyterianischer Geistlicher zu werden; denn selten pflegt sich ein großes Genie mit einer dunkeln Lebensart und mit einer jährlichen Einkunft von sechzig Pfund in dem entfernten Winkel einer schlechten Provinz zu begnügen, welches doch gewiß das Schicksal des Herrn Thomson gewesen wäre, wenn sich seine Absichten nicht über die Sphäre eines Predigers der schottischen Kirche erstreckt hätten.

Nachdem er also alle Gedanken auf den geistlichen Stand aufgegeben hatte, so war er mit mehr Sorgfalt darauf bedacht, sich zu zeigen und sich Gönner zu erwerben, die ihm zu einer vortheilhaften Lebensart behülflich sein könnten. Weil aber der Theil der Welt, wo er sich itzo befand, ihm ganz und gar keine Hoffnung hierzu machen konnte, so fing er an, sein Augenmerk auf die Hauptstadt zu richten.

Das erste Gedicht des Hrn. Thomson's, welches ihm einiges Ansehen bei dem Publico erwarb, war sein Winter, dessen schon gedacht worden; doch hatte er auch schon wegen verschiedner andern Stücke, noch ehe er sein Vaterland verließ, den Beifall Deren, welchen sie zu Gesichte gekommen waren, erhalten. Er machte eine Paraphrasin über den 104ten Psalmen, welche er seinen Freunden abzuschreiben erlaubte, nachdem sie vorher von dem Hrn. Rickerton war gebilliget worden. Diese Paraphrasis kam endlich durch verschiedne Wege in die Hände des Hrn. Auditor Benson, welcher seine Verwunderung darüber entdeckte und zugleich sagte, wenn der Verfasser in London wäre, so würde es ihm schwerlich an einer seiner Verdienste würdigen Aufmunterung mangeln. Diese Anmerkung ward dem Hrn. Thomson durch einen Brief mitgetheilt und machte einen so starken Eindruck bei ihm, daß er seinen Aufenthalt in der Hauptstadt zu nehmen beschleunigte. Er machte sich alsobald nach Newcastle, wo er zu Schiffe ging und in Billinsgate anlandete. Als er angekommen war, ließ er seine unmittelbare Sorge sein, den Herrn Mallet, seinen ehemaligen Schulkameraden, zu besuchen, welcher itzo in Hannover-Square lebte, und zwar als Hofmeister bei dem Herzoge von Montrose und seinem verstorbnen Bruder, dem Lord Graham. Ehe er aber in Hannover-Square anlangte, begegnete ihm ein Zufall, der ein Wenig lächerlich ist. Er hatte von einem vornehmen Manne in Schottland Empfehlungsschreiben an verschiedne

Standespersonen in London mitbekommen, die er sehr sorgfältig in sein Schnupftuch eingewickelt hatte. Als er nun durch die Gassen schlenderte, konnte er die Größe, den Reichthum und die verschiednen Gegenstände, die ihm alle Augenblicke in dieser berühmten Hauptstadt vorkamen, nicht genug bewundern. Er blieb oft stehen, und sein Geist war mit diesen Scenen so erfüllt, daß er auf das beschäftigte Gedränge um sich herum wenig Achtung gab. Als er nun endlich den Weg nach Hannover-Square in einer zehnmal längern Zeit, als er ordentlich nöthig gehabt hätte, zurückgelegt hatte und daselbst ankam, fand er, daß er seine Neugierde habe bezahlen müssen; man hatte ihm nämlich das Schnupftuch aus dem Schubsacke gezogen, in welches die Briefe eingewickelt waren. Dieser Zufall würde Einem, der weniger philosophisch gewesen wäre als Hr. Thomson, sehr empfindlich gewesen sein, doch er lächelte darüber und brachte hernach oft selbst seine Freunde durch die Erzählung desselben zum Lachen.

Es ist natürlich, daß Hr. Thomson nach seiner Ankunft in die Stadt verschiednen von seinen Bekannten das Gedichte auf den Winter zeigte. Es bestand Anfangs aus abgerissenen Stücken und gelegentlichen Beschreibungen, die er auf des Hrn. Mallet's Rath hernach in ein Ganzes zusammenbrachte. So vielen Beifall es nun auch etwa fand, so wollte es ihm doch zu keiner hinlänglichen Empfehlung bei seinem Eintritte in die Welt dienen. Er hatte den Verdruß, es verschiednen Buchhändlern vergebens anzubieten, welche die Schönheit desselben ohne Zweifel nicht zu beurtheilen vermochten, noch sich eines unbekannten Fremdlings wegen, dessen Name keine Anpreisung sein konnte, in Unkosten setzen wollten. Endlich bot es Hr. Mallet dem Hrn. Millan, itzigem Buchhändler in Charingcroß an, der es auch ohne Umstände übernahm und drucken ließ. Eine Zeit lang glaubte Hr. Millan sehr schlecht gefahren zu sein; es blieb liegen, und nur sehr wenige Exemplare wurden davon verkauft, bis endlich die Vortrefflichkeit desselben durch einen Zufall entdeckt ward. Ein gewisser Herr Whatley, ein Mann von einigem Geschmacke in den Wissenschaften, der aber die Bewunderung Alles dessen, was ihm gefiel, bis zum Enthusiasmus übertrieb, warf ungefähr die Augen darauf, und weil er Verschiednes fand, was ihn vergnügte, so las er es ganz durch und erstaunte nicht wenig, daß ein solches Gedicht ebenso unbekannt als sein Verfasser sei. Er erfuhr von dem Buchhändler die itzt

gedachten Umstände, und in der Entzückung ging er von einem Kaffeehause auf das andre, posaunte die Schönheiten seines Dichters aus und bot alle Leute von Geschmack auf, eines von den größten Genies, die jemals erschienen wären, aus seiner Dunkelheit zu retten. Dieses Verfahren hatte eine sehr glückliche Wirkung: die ganze Auflage ward in kurzer Zeit verkauft, und Alle, die das Gedichte lasen, glaubten den Hrn. Whatley keiner Uebertreibung beschuldigen zu dürfen, weil sie es selbst so vortrefflich fanden, daß sie sich glücklich schätzten, einem Manne von solchem Verdienste Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Das Gedicht auf den Winter ist ohne Zweifel das am Meisten vollendete und zugleich das malerischste von seinen „Jahrszeiten". Es ist voll großer und lebhafter Scenen. Die Schöpfung scheinet in dieser Jahrszeit in Trauer zu sein, und die ganze Natur nimmt eine melancholische Bildung an. Eine so poetische Einbildungskraft, als des Thomson's seine war, konnte also keine andre als die grausesten und schrecklichsten Bilder darbieten, welche die Seele mit einem feierlichen Schauer über die Dünste, Stürme und Wolken, die er so schön schildert, erfüllen. Die Beschreibung ist die eigene Gabe des Thomson's: wir zittern bei seinem Donner im Sommer, wir frieren bei der Kälte seines Winters, wir werden erquickt, wenn sich die Natur bei ihm erneuert und der Frühling seinen angenehmen Einfluß empfinden läßt.

Eine kleine Anekdote ist hier mitzunehmen. Sobald Der Winter gedruckt war, schickte Hr. Thomson seinem Landsmanne und Bruder in Apollo, dem Hrn. Joseph Mitchell, ein Exemplar zum Geschenke. Dieser fand sehr wenig darinne, was nach seinen Gedanken zu billigen wäre, und schickte ihm folgende Zeilen zu:

Beauties and faults so thick lie scatter'd here,
Those I could read, if these were not so near,

d. i.: Schönheiten und Fehler liegen hier sehr dicke unter einander. Ich könnte jene gelesen haben, wenn diese ihnen nicht so nahe wären. Hr. Thomson antwortete hierauf aus dem Stegreife:

Why all not faults, injurious Mitchell? why
Appears one beauty to thy blasted eye?
Damnation worse than thine, if worse can be,
Is all I ask, and all I want from thee,

d. i.: Warum siehest Du nicht überall Fehler,

ehrenrühriger Mitchell? Warum entdeckt sich Deinem verdorbenen Auge auch einige Schönheit? Noch eine ungerechtere Verdammung, wenn es eine ungerechtere giebt, ist Alles, was ich von Dir verlange, und Alles, was ich von Dir erwarte. Auf die Vorstellung, die ein Freund dem Hrn. Thomson that, daß man den Ausdruck blasted eye (verdorbenes Auge) für eine persönliche Anzüglichkeit annehmen könnte, weil Herr Mitchell wirklich dieses Unglück hatte, änderte er das Beiwort blasted in blasting (verderbend).

Weil Der Winter einen so allgemeinen Beifall fand, so ward Herr Thomson, besonders auf das Anrathen des Herrn Mallet, bewogen, auch die andern drei Jahrszeiten auszuarbeiten, mit welchen es ihm ebenso wohl glückte. Die, welche davon zuerst ans Licht trat, war Der Herbst; hierauf folgte Der Frühling und endlich Der Sommer.

Von jedem dieser vier Stücke, als ein besonders Gedicht betrachtet, hat man geurtheilet, daß es in Ansehung des Plans fehlerhaft sei. Nirgends zeigt sich ein besonderer Zweck, die Theile sind einer den andern nicht untergeordnet, man bemerkt unter ihnen weder Folge noch Verbindung; doch dieses ist vielleicht ein Fehler, der von einer so abwechselnden Materie untrennbar war. Genug, daß er sich keiner Unfüglichkeit schuldig gemacht, sondern durchgängig lauter solche Scenen geschildert hat, die jeder Jahrszeit besonders zukommen.

Was den poetischen Ausdruck in den „Jahrszeiten" anbelangt, so ist dieser dem Herrn Thomson gänzlich eigen: er hat eine Menge zusammengesetzter Worte eingeführt, Nennwörter in Zeitwörter verwandelt und kurz, eine Art einer neuen Sprache geschaffen. Man hat seine Schreibart als sonderbar und steif getadelt, und wenn man dieses auch schon nicht gänzlich leugnen kann, so muß man doch zugestehen, daß sie sich zu den Beschreibungen vortrefflich wohl schicket. Der Gegenstand, den er malet, stehet ganz vor uns, und wir bewundern ihn in allem seinen Lichte; wer wollte aber eine natürliche Seltenheit nicht lieber durch ein Vergrößerungsglas, welches alle kleine Schönheiten desselben zu entdecken fähig ist, betrachten, ob es gleich noch so schlecht gefaßt ist, als durch ein anders, welches zu dieser Absicht nichts taugt, aber sonst mit vielen Zierrathen versehen ist? Thomson ist in seiner Manier ein Wenig steif, aber seine Manier ist neu, und es ist niemals ein vorzügliches Genie aufgestanden,

welches nicht seine eigene Weise gehabt hätte. So viel ist wahr, daß sich die Schreibart des Herrn Thomson's zu den zärtlichen Leidenschaften nicht allzu wohl schickt, welches man näher einsehen wird, wenn wir ihn bald als einen dramatischen Dichter betrachten werden, eine Sphäre, in welcher er zwar sehr, aber doch nicht so sehr als in andern Gattungen der Dichtkunst geglänzet hat.

Die Vortrefflichkeit dieser Gedichte hatte unserm Verfasser die Bekanntschaft verschiedner Personen erworben, die theils wegen ihres vornehmen Standes, theils wegen ihrer erhabnen Talente berühmt waren. Unter den Letztern befand sich der D. Rundle, nachheriger Bischof von Derry, welchem der Geist der Andacht, der überall in den „Jahrszeiten" hervorstrahlet, so wohl gefallen hatte, daß er ihn der Freundschaft des verstorbenen Kanzlers Talbot empfahl, der ihm die Aufsicht über seinen ältesten Sohn anvertraute, welcher sich eben zu seiner Reise nach Frankreich und Italien fertig machte.

Mit diesem jungen Edelmanne hielt er sich drei Jahr lang in fremden Ländern auf, wo er ohne Zweifel seinen Geist durch die vortrefflichen Denkmäler des Alterthums und durch den Umgang mit gelehrten Ausländern bereicherte. Die Vergleichung, die er zwischen dem neuen Italien und dem Begriffe anstellte, den er von den alten Römern hatte, brachte ihn ohne Zweifel auf den Einfall, seine Freiheit, in drei Theilen, zu schreiben. Der erste Theil enthält die Vergleichung des alten und neuen Italiens, der zweite Griechenland und der dritte Britannien. Das ganze Werk ist an den ältesten Sohn des Lord Talbot's gerichtet, welcher im Jahre 1734 auf seinen Reisen starb.

Unter den Gedichten des Herrn Thomson's findet sich auch eines zum Andenken des Isaac Newton's, von welchem wir nichts mehr sagen wollen als dieses, daß er durch dieses Stück allein, wenn er auch sonst nichts mehr geschrieben hätte, eine vorzügliche Stelle unter den Dichtern würde verdient haben.

Um das Jahr 1728 schrieb Herr Thomson ein Gedicht, welches er Britannia nennte. Sein Vorsatz war darinne, die Nation zu Ergreifung der Waffen aufzumuntern und in den Gemüthern des Volks eine edle Neigung anzuflammen, das von den Spaniern erlittene Unrecht zu rächen. Dieses Gedicht ist bei Weitem nicht eines von seinen besten.

Auf den Tod seines großmüthigen Beförderers, des Lord

Talbot's, welchen die ganze Nation mit dem Herrn Thomson zugleich aufrichtig bedauerte, schrieb er eine Elegie, welche ihrem Verfasser und dem Andenken des großen Mannes, den er darinne gepriesen hatte, Ehre machte. Er genoß bei Lebzeiten des Kanzler Talbot's eine sehr einträgliche Stelle, die ihm dieser würdige Patriot als eine Belohnung für die Mühe, den Geist seines Sohnes gebildet zu haben, zugetheilt hatte. Nach seinem Tode behielt der Nachfolger desselben diese Stelle dem Hrn. Thomson vor und wartete nur darauf, bis Dieser zu ihm kommen und durch Beobachtung einiger kleinen Formalitäten sie in Besitz nehmen würde. Doch dieses versäumte der Dichter durch eine unverantwortliche Nachlässigkeit, so daß zuletzt seine Stelle, die er ohne viele Mühe länger hätte behalten können, einem Andern zufiel.

Unter die letzten Werke des Hrn. Thomson's gehöret seine Burg der Trägheit (Castle of Indolence), ein allegorisches Gedicht von so außerordentlichen Schönheiten, daß man nicht zu weit geht, wenn man behauptet, dieses einzige Stück zeige mehr Genie und poetische Beurtheilungskraft als alle seine andern Werke. Es ist in dem Stile des Spenser's geschrieben, welchen die Engländer in den allegorischen Gedichten ebenso nachahmen, als die Franzosen den Stil des Marot's in den Erzählungen und Sinnschriften.

Es ist nunmehr Zeit, den Hrn. Thomson auf derjenigen Seite zu betrachten, welche mit unsrer Absicht eine nähere Verwandtschaft hat, nämlich auf der Seite eines dramatischen Dichters. Im Jahre 1730, ungefähr in dem sechsten Jahre seines Aufenthalts in London, brachte er seine erste Tragödie unter dem Titel Sophonisbe auf die Bühne, die sich auf die Karthaginensische Geschichte dieser Prinzessin gründet, welche der bekannte Nathanael Lee gleichfalls in ein Trauerspiel gebracht hat. Dieses Stück ward von dem Publico sehr wohl aufgenommen. Die Mad. Oldfield that sich in dem Charakter der Sophonisbe ungemein hervor, welches Hr. Thomson selbst in seiner Vorrede gestehet. „Ehe ich schließe," sagte er, „muß ich noch bekennen, wie sehr ich Denjenigen, welche mein Trauerspiel vorgestellt haben, verbunden bin. Sie haben in der That mir mehr als Gerechtigkeit widerfahren lassen. Was ich dem Masinissa nur Liebenswürdiges und Einnehmendes gegeben hatte, Alles dieses hat Hr. Wilk vollkommen ausgedrückt. Auch die Mad. Oldfield hat ihre Sophonisbe unverbesserlich ge-

spielt, schöner, als es der zärtlichste Eigensinn eines Verfassers verlangen oder sich einbilden kann. Der Reiz, die Würde und die glückliche Abwechslung aller ihrer Stellungen und Bewegungen hat den durchgängigsten Beifall erhalten und ihn auch mehr als zu wohl verdient."

Bei der ersten Vorstellung dieses Trauerspiels fiel eine kleine lächerliche Begebenheit vor. Hr. Thomson läßt eine von seinen Personen gegen die Sophonisbe folgende Zeile sagen:

O Sophonisbe, Sophonisbe, o!

Diese Worte waren kaum ausgesprochen, als ein Spötter aus dem Parterre laut schrie:

O Jakob Thomson, Jakob Thomson, o!

So ungesittet es nun auch war, die Vorstellung durch einen so lächerlichen Einfall zu unterbrechen, so kann man doch das Falsch-Pathetische dieser getadelten Zeile nicht leugnen, und ein tragischer Dichter muß es sich zur Warnung dienen lassen, ja wohl auf sich Acht zu haben, daß er nicht schwülstig wird, wenn er erhaben sein will. — Hr. Thomson mußte nothwendig an dem ersten Tage seines Trauerspiels alle die Bewegungen und Besorgnisse eines jungen Schriftstellers empfinden; er hatte sich daher an einen dunkeln und abgelegenen Ort auf der obersten Galerie gemacht, wo er die Vorstellung ungehindert abwarten könnte, ohne für den Dichter erkannt zu werden. Doch die Natur war viel zu stark bei ihm, als daß er sich hätte enthalten können, die Rollen den Schauspielern nachzusagen und manchmal bei sich zu murmeln: „Nun muß die Scene kommen, nun muß das geschehen." Und hierdurch ward er gar bald von einem Manne von Stande, welcher wegen des großen Gedrängs keinen Platz als auf der Galerie hatte finden können, als der Verfasser entdeckt.

Nach einem Zwischenraume von vier Jahren brachte Thomson seine zweite Tragödie, den Agamemnon, zum Vorscheine. Hr. Pope gab bei dieser Gelegenheit einen sehr merklichen Beweis seiner großen Gewogenheit gegen den Hrn. Thomson; er schrieb seinetwegen zwei Briefe an die Entrepreneurs der Bühne und beehrte die erste Vorstellung mit seiner Gegenwart. Weil er seit langer Zeit in kein Schauspiel gekommen war, so wurde dieses für ein Zeichen einer ganz besondern Hochachtung aufgenommen. Ob man nun schon an dem Hrn. Thomson aussetzte, daß er in diesem Trauerspiele die Handlung allzu sehr verkürzt habe; daß verschiedne Theile desselben zu

lang und andre ganz und gar überflüssig wären, weil nicht die Person, sondern der Dichter darinne rede, und obschon die Aufführung selbst erst in dem Monate April vor sich ging, so ward sie doch zu verschiednen Malen mit Beifall wiederholt.

Einige Kunstrichter haben angemerkt, daß die Charaktere in seinen Tragödien mehr durch Beschreibungen als durch thätige Leidenschaften ausgedrückt werden, daß sie aber alle einen Ueberfluß an den seltensten Schönheiten, an Feuer, an tiefen Gedanken und an edeln Empfindungen haben und in einem nervenreichen Ausdrucke geschrieben sind. Seine Reden sind oft zu lang, besonders für ein englisches Auditorium, dem sie manchmal ganz übernatürlich gedehnt vorkommen. Es ist überhaupt angenehmer für das Ohr, wenn die Unterredung öfter gebrochen wird; doch wird die angestrengtre Aufmerksamkeit desselben wohl in keinem Stücke des Thomson's besser belohnt als in dem Agamemnon, und besonders in der beweglichen Erzählung, welche Melisander von seiner Aussetzung auf die wüste Insel macht.

— — — „Als ich im Schooß der Schatten,
Von Furcht und Argwohn frei, in stillem Schlummer lag,
Brach ein vermummter Schwarm von des Aegisthus Bande
Schnell in mein Zimmer ein; vermuthlich, weil er mich
Für eine Hinderniß der Absicht angesehn,
Die ich errathen kann, und die vielleicht Mycen'
Itzt besser weiß als ich. Man riß mich zu der See.
In meinem Sinn war ich schon die bestimmte Speise
Der Fische, als das Schiff vom Ufer stieß; die Fluth,
Die brausend klatschete, entdeckte mir mein Schicksal.
Es schien, der Tod war selbst ein allzu milder Lohn
Für meine Redlichkeit: ein unbewohnter Fels,
An dessen rauhen Fuß die stärkste Brandung zürnte,
War mir bestimmt, daß ich, von Freund und Feind entfernt
Und hülflos, alle Pein des Todes fühlen möchte.
Oft muß das Unrecht selbst sein eigner Rächer sein;
Stumm klagt sich's an und schreit um die verdiente Strafe!
Du öffnest ihm den Mund, unwandelbarer Rath
Der Götter. — Dieser Schwarm setzt mich die nächste Nacht
(Die mir noch schrecklich ist) an das betrübte Ufer
Der wildsten Insel; nie hat außer mir ein Mensch
Auf sie den Fuß gesetzt. Allein die Menschenliebe
(Das glaube) ist so tief in unsre Brust gepflanzt,

Und unser menschlich Herz ist so mit ihr durchwachsen,
Daß ich im Leben nichts Erschrecklichers gehört
Als den betrübten Schall, da mich ihr Boot verließ.
Ich seufzte ihnen nach! — Die fürchterlichste Stille
Umschloß mich nun, die blos das brausende Geräusch
Der nimmer müden Fluth mit einem Laut durchbrach.
Bisweilen blies ein Wind durch den betrübten Wald
Und seufzte fast wie ich. Hier setzt' ich mich im Schatten
Mit einem Kummer hin, den ich noch nicht gefühlt,
Und klagte mir den Gram. Die Muse, die die Wälder
Bewohnt und (ich weiß nicht, ob fast aus gleichem Triebe
Als wir) die Menschen sucht, sang über meinem Haupte
Ihr unvergleichlichs Lied; ihr klagend schöner Ton
Betrog mich fast, als ob sie meine Noth besänge.
Ich hört' ihr traurig zu und dichtete ein Lied
Zu ihrem Ton, bis daß der Schatten sein Geschenk,
Das er dem Aermsten giebt, den angenehmen Schlummer
Mir gönnete. Sobald das frühe Morgenroth
Der Vögel Dank empfing, so weckte mich ihr Lied;
Das Auge schloß sich auf, vermissend suchte es
Den alten Gegenstand und fand doch nichts als Wellen,
Darauf der Himmel lag, und hinter mir den Fels
Und einen grausen Wald. In einem Augenblick,
In dem ich mich vergaß, entzückte mich das Schrecken,
Ich schien mir nicht mehr Ich. Doch ebenso geschwind
War dieser Traum vorbei, mein nagendes Gedächtniß
Erneu'rte meine Noth —"

Ich habe mich nicht enthalten können, diese Stelle abzuschreiben, und zwar nach der obgedachten Uebersetzung. Sie ist in Göttingen im Jahr 1750 auf 7 Bogen in Octav ans Licht getreten. Ihren Urheber weiß ich nicht zu nennen; zwar könnte ich mit einem Vielleicht angezogen kommen; doch dieses Vielleicht könnte sehr leicht falsch sein. Wie man wird gemerkt haben, so ist sie gleich dem englischen Originale in reimlosen Versen abgefaßt. Nur bei der Rolle der Kassandra ist eine Ausnahme beobachtet worden; als eine Prophetin redet diese in Reimen, um sich von den übrigen Personen zu unterscheiden. Der Einfall ist sehr glücklich, und er würde gewiß die beste Wirkung von der Welt thun, wann wir uns nur Hoffnung machen dürften, diese Uebersetzung auf einer deutschen Bühne aufgeführt zu sehen. Sie ist, überhaupt betrachtet, treu, fließend und stark. Ihr Ver-

fasser aber gestehet, daß er die zweite Hand nicht daran habe legen können, sondern daß er den ersten Entwurf dem Drucker ohne Abschrift habe ausliefern müssen. Diesem Umstande also müssen wir nothwendig einige kleine Versehen zuschreiben, die ich vielleicht schwerlich würde gemerkt haben, wenn ich nicht ehmals selbst an einer Verdolmetschung dieses Trauerspiels gearbeitet hätte.[1]) Zum Exempel in der ersten Scene des ersten Aufzuges werden die Worte given to the beasts a prey, or wilder famine übersetzt: Dich gab ich den Thieren preis; ihr wilder Hunger hat längst meinen Freund verdauet. Ich will hier nicht erinnern, daß zwar Aegisthus, aber nicht Klytämnestra den Melisander auf die wüste Insel setzen lassen, auch nicht, daß der Ausdruck: der wilde Hunger der Thiere hat ihn schon längst verdaut, der schönste nicht sei, sondern nur dieses muß ich anmerken, daß wilder famine gar nicht auf beasts gehet, und daß der Dichter die Klytämnestra eigentlich sagen läßt: entweder die Thiere haben ihn umgebracht, oder er hat verhungern müssen. Auch gewisse kleine Zusätze würde der Verfasser hoffentlich ausgestrichen und einige undeutsche, wenigstens nicht Allen verständliche Worte mit gewöhnlichern vertauscht haben, wenn ihm eine Uebersehung seiner Arbeit wäre vergönnt gewesen. Zum Exempel am Ende des zweiten Auftritts im ersten Aufzuge giebt er die Worte: and as a Greek rejoic'd me sehr gut und poetisch durch: es schwoll mein treu und griechisch Herz; allein der Anhang, den er dazu macht: und drohete dem überwundnen Troja, taugt gar nichts. Der Engländer schildert seine Person als einen Mann, der sich über die Siege seines Vaterlands erfreut, der Uebersetzer aber bildet ihn durch den beigefügten Zug als einen Poltron. Denn was kann das für eine Tapferkeit sein, einer überwundnen Stadt zu drohen? — Zur Probe der undeutlichen Worte berufe ich mich auf das Wort Brandung in der angeführten Stelle. — Doch ich bekenne es nochmals, Alles dieses sind Kleinigkeiten, die ich vielleicht gar nicht einmal hätte anführen sollen. Wo das Meiste glänzt, da ward auch Horaz durch wenige Flecken nicht beleidiget. Wollen wir ekeler sein als Horaz?

Ich komme wieder zu unserm Dichter selbst. Im Jahr 1736

---

1) Diese Uebersetzung, in Prosa, bis in den fünften Auftritt des zweiten Aufzugs fortgeführt, befindet sich in dem Breslauischen Convolute. — [Lachmann.]

bot Herr Thomson der Bühne ein Trauerspiel an unter dem Titel Edward und Eleonora, dessen Vorstellung aber aus politischen Ursachen, welche nicht bekannt geworden, untersagt wurde.

Im Jahr 1744 ward sein Tancred und Sigismunda aufgeführt, welches Stück glücklicher ausfiel als alle andre Stücke des Thomson's und noch itzt gespielet wird. Die Anlage dazu ist von einer Begebenheit in dem bekannten Roman des Gil Blas geborgt. Die Fabel ist ungemein anmuthig; der Charaktere sind wenige, aber sie werden alle sehr wirksam vorgestellt. Nur den Charakter des Seffredi hat man mit Recht als mit sich selbst streitend, als gezwungen und unnatürlich getadelt.

Auf Befehl Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Wallis verfertigte Herr Thomson gemeinschaftlich mit dem Herrn Mallet Die Maske des Alfred, welche zweimal in dem Garten Sr. Hoheit zu Cliffden aufgeführet ward. Nach dem Tode des Herrn Thomson's ward dieses Stück von dem Herrn Mallet ganz neu umgearbeitet und 1751 wieder auf die Bühne gebracht.

Die letzte Tragödie des Herrn Thomson's ist sein Coriolanus, welcher erst nach seinem Tode aufgeführet ward. Die dem Verfasser davon zukommenden Einkünfte wurden seinen Schwestern in Schottland gegeben, davon eine mit einem Geistlichen daselbst und die andre mit einem Manne von geringem Stande in Edinburgh verheirathet ist. Dieses Trauerspiel, welches unter allen Trauerspielen des Thomson's ohne Zweifel das am Wenigsten vollkommne ist, ward zuerst dem Herrn Garrick angeboten, der es aber anzunehmen nicht für gut befand. Der Prologus war von dem Herrn George Lyttleton verfertiget worden, und von dem Herrn Quin wurde er gehalten, welches einen sehr glücklichen Eindruck auf die Zuhörer machte. Herr Quin war ein besondrer Freund des Herrn Thomson gewesen, und als er folgende Zeilen, die an und für sich selbst sehr zärtlich sind, aussprach, stellten sich seiner Einbildungskraft auf einmal alle Annehmlichkeiten des mit ihm lange gepflogenen Umganges dar, und wahrhafte Thränen flossen über seine Wangen:

He lov'd his friends (forgive this gushing tear:
Alas! I feel I am no actor here)
He lov'd his friends with such a warmth of heart,
So clear of int'rest, so devoid of art,

Such generous freedom, such unshaken zeal,
No words can speak it, but our tears may tell,

d. i.: Er liebte seine Freunde — verzeiht den herabrollenden Thränen, ach! ich fühle es, hier bin ich kein Schauspieler mehr — er liebte seine Freunde mit einer solchen Inbrunst des Herzens, so rein von allem Eigennutze, so fern von aller Kunst, mit einer so großmüthigen Freiheit, mit einem so standhaften Eifer, daß es mit Worten nicht auszudrücken ist. Unsre Thränen mögen davon sprechen! — Die schöne Abbrechung in diesen Worten fiel ungemein glücklich aus. Herr Quin übertraf sich selbst, und er schien niemals ein größerer Schauspieler als in dem Augenblicke, da er von sich gestand, daß er keiner sei. Die Pause, der tiefe Seufzer, den er damit verband, die Einlenkung und alles das Uebrige war so voller Rührung, daß es unmöglich ein bloßes Werk der Kunst sein konnte, die Natur mußte dabei das Beste thun.

Auch der Epilogus, welcher von dem Herrn Weffington mit außerordentlicher Laune gehalten ward, gefiel ungemein. Diese Umstände nun nebst der Ueberlegung, daß der Verfasser nunmehr dahin sei, verschafften diesem Trauerspiele eine neunmalige Vorstellung, die es an und vor sich selbst schwerlich würde gefunden haben. Denn, wie gesagt, es ist bei Weitem nicht irgend einem von den Thomson'schen Werken an Güte gleich. Er hatte als ein dramatischer Dichter den Fehler, daß er niemals wußte, wenn er aufhören müsse; er läßt jeden Charakter reden, so lange noch etwas zu sagen ist; die Handlung steht also während dieser gedehnten Unterredungen still, und die Geschichte wird matt. Nur sein Tancred und Sigismunde muß von diesem allgemeinen Tadel ausgenommen werden; dafür aber sind auch die Charaktere darinne nicht genug unterschieden, welche sich fast durchgängig auf einerlei Art ausdrücken. Kurz, Thomson war ein geborner malerischer Dichter, welcher die Bühne nur aus einem Bewegungsgrunde bestieg, der allzu bekannt ist, und dem man allzu schwerlich widersteht. Er ist in der That der Aeltstgeborne des Spenser's, und er hat es selbst oft bekannt, daß er das Beste, was er gemacht habe, der Begeisterung verdanken müsse, in die er schon in seinen jüngsten Jahren durch die Lesung dieses alten Dichters sei gesetzt worden.

Im August 1748 verlor die Welt diese Zierde der poetischen Sphäre durch ein heftiges Fieber, welches ihn im 48sten Jahre

seines Alters dahinriß. Vor seinem Tode ward ihm von dem Herrn George Lyttleton die einträgliche Stelle eines Controleurs von Amerika verschafft, deren wirklichen Genuß er aber kaum erlebte. Herr Thomson ward von Allen, die ihn kannten, sehr geliebt. Er war von einer offnen und edelen Gemüthsart, hing aber dann und wann den gesellschaftlichen Ergetzungen allzu sehr nach; ein Fehler, von welchem selten ein Mann von Genie frei zu sein pfleget. Sein äußerliches Ansehen war nicht sehr einnehmend, es ward aber immer angenehmer und angenehmer, je länger man mit ihm umging. Er hatte ein dankbares Herz, welches für die geringste erhaltene Gefälligkeit erkenntlich zu sein bereit war; er vergaß, der langen Abwesenheit, der neuen Bekanntschaft und des Zuwachses eigner Verdienste ungeachtet, seine alten Wohlthäter niemals, welches er bei verschiednen Gelegenheiten gezeigt hat. Es ist eine richtige Anmerkung, daß ein Herz, dem die Dankbarkeit mangelt, überhaupt der allergrößten Niederträchtigkeit fähig ist, wie ihm gegentheils, wenn diese großmüthige Tugend in der Seele vorwirkt, gewiß nicht die andern liebenswürdigen Eigenschaften fehlen werden, welche eine gute Gemüthsart ausmachen. Und so war das Herz unsers vortrefflichen Dichters beschaffen, dessen Leben ebenso untadelhaft, als lehrreich seine Muse war; denn von allen englischen Dichtern ist er derjenige, welcher sich von Allem, was unanständig war, am Meisten entfernte, welches Zeugniß ihm unter Andern auch Herr Lyttleton in dem angeführten Prologo ertheilt hat:

— His chaste Muse employ'd her heav'ntaught lyre
None but the noblest passions to inspire,
Not one immoral, one corrupted thought,
One line, which, dying, he could wish to blot,

d. i.: Seine keusche Muse brauchte ihre himmlische Leyer zu nichts als zu Einflößung der edelsten Gesinnungen. Kein einziger unsittlicher, verderbter Gedanke, keine einzige Linie, die er sterbend ausstreichen zu können hätte wünschen dürfen.

Zum Schlusse muß ich noch erinnern, daß sein Bildniß, welches man vor diesem Stücke findet, nach demjenigen getreulich gestochen ist, welches vor seinen Sämmtlichen Werken stehet, deren wir hoffentlich noch einmal gedenken werden.

III.

Auszug aus dem Trauerspiele „Virginia“

des

Don Augustino de Montiano y Luyando.[1])

Die Schriften der Spanier sind diejenigen, welche unter allen ausländischen Schriften am Wenigsten unter uns bekannt werden. Kaum daß man einige ihrer itztlebenden Gelehrten in Deutschland dem Namen nach kennt, deren nähere Bekanntschaft uns einen ganz andern Begriff von der spanischen Literatur machen würde, als man gemeiniglich davon zu haben pflegt. Ich schmeichle mir, daß schon die gegenwärtige Nachricht ihn um ein Großes erhöhen wird, und daß meine Leser erfreut sein werden, den größten tragischen Dichter kennen zu lernen, den itzt Spanien aufweisen und ihn seinen Nachbarn entgegenstellen kann. Es ist dieses Don Augustino de Montiano y Luyando, von dessen Lebensumständen ich ohne weitre Vorrede einige Nachricht ertheilen will, ehe ich von einem der vorzüglichsten seiner Werke einen umständlichen Auszug vorlege.

Don Augustino de Montiano y Luyando ist den ersten März im Jahre 1697 geboren und also itzt in einem Alter von 57 Jahren. Sein Vater und seine Mutter stammten aus adlichen Familien in Biscaya, und zwar aus den allervornehmsten dieser Provinz. Seine Erziehung war seiner Geburt gemäß. Nachdem er die Humaniora wohl studiret und die gewöhnlichen Wissenschaften eines jungen Menschen von Stande

1) Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. (III.) S. 117—208. — A. d. H.

begriffen hatte, that er sich als ein geschickter Weltweiser und Rechtsgelehrter vor. Er versteht übrigens die französische und italienische Sprache und hat auch einige Kenntniß von der englischen. Er fand schon in seiner zartesten Jugend einen besondern Geschmack an der Dichtkunst und den schönen Wissenschaften, so daß er bereits in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, nämlich im Jahre 1719, eine Oper zu Madrid ohne seinem Namen unter dem Titel Die Leyer des Orpheus (La Lira de Orfeo) in 8vo drucken ließ, welche zu verschiednen Zeiten zu Palma auf Majorca, der Hauptstadt dieser Insel, gesungen ward. Im Jahr. 1724 gab er in ebenderselben Stadt eine prosaische und poetische Beschreibung der bei der Krönung Ludewig's I. angestellten Feierlichkeiten in Quart heraus. Fünf Jahr hernach entwandte man ihm ein kleines Werk in Versen über die Entführung der Dina, der Tochter des Jakob's, da er es eben noch ausbesserte, und stellte es in eben dem 1729. Jahre zu Madrid in Quart ans Licht. Dieses Gedicht ist nachher weit vollkommner in Barcelona in Octav, doch ohne Jahrzahl und ohne Erlaubniß, ans Licht getreten. Es führet den Titel: „El robo de Dina“.

Die Verdienste des Don Augustino bewegten den König Philipp V., ihn im Jahre 1732 zum Secretär bei den Conferenzen der spanischen und englischen Commissare zu ernennen. Im Jahre 1738 ward er in der Kanzelei der allgemeinen Staatsangelegenheiten gebraucht. Das Jahr darauf trat er in die königl. spanische Akademie, und als einer von den Stiftern und ältesten Mitgliedern der königl. Gesellschaft der Geschichte ward er von der erstern in eben dem Jahre, als sie unter königl. Schutz genommen ward, zu ihrem Director ernennt, welche Stelle ihm 1745 auf Zeitlebens aufgetragen ward. Im Jahre 1746 beehrte ihn Se. Majestät mit der Stelle eines Secretärs bei der Begnadigungs- und Gerichtskammer und dem Staate von Castilien. Auch war er im Jahre 1742 in die Gesellschaften der schönen Wissenschaften zu Barcelona und Sevilien aufgenommen worden.

Außer den angeführten Werken gab er auch im Jahr 1739 zu Madrid eine Vergleichung der Aufführung des Königs von Spanien mit der Aufführung des Königs von England in Quart heraus (El cotejo de la conducta de S. M. con la del Rey Britannico), desgleichen in eben diesem Jahre eine Rede an die königl. Akademie der Geschichte, und im Jahre 1740 eine Rede an den König Philipp V., im Namen gedachter Akademie, über eine Anmerkung, die dieser Monarch gemacht hatte. Beide

Reden sind in Octav gedruckt und befinden sich in dem ersten und zweiten Theile der Schriften dieser Akademie. Ferner hat man von ihm eine Rede im Namen der spanischen Akademie an den König, bei Gelegenheit der Vermählung der Infantin Donna Maria Antoinetta Ferdinanda mit dem Herzoge von Savoyen, in Quart, und eine Lobschrift auf den Doctor Don Blasio Antonio Nassarra y Ferriz, die er auf Verlangen der spanischen Akademie machte und 1751 zu Madrid in Octav drucken ließ.

Doch das vornehmste von seinen Werken sind unstreitig zwei Tragödien, deren eine 1750 und die andre gegen das Ende des Jahres 1753 gedruckt ward. Die eine führet den Titel Virginia und die andre Athaulpho. Beiden ist eine Abhandlung von den spanischen Tragödien vorgesetzt, in welchen er besonders gegen den Herrn du Perron de Castera beweiset, daß es seiner Nation ganz und gar nicht an regelmäßigen Trauerspielen fehle. Wir werden ein andermal dieser Abhandlung mit Mehrerm gedenken oder sie vielmehr ganz mittheilen, voritzo aber wollen wir uns an das erste der gedachten Trauerspiele machen und dem Leser das Urtheil überlassen, was für einen Rang unter den tragischen Dichtern er dem Verfasser einräumen will.

Vor allen Dingen muß ich noch eine kleine Erklärung vorweg schicken. Ich habe nicht so glücklich sein können, das spanische Original der Virginia zu bekommen, und bin also genöthiget gewesen, mich der französischen Uebersetzung des Herrn Hermilly zu bedienen, die in diesem Jahre in zwei kleinen Octavbänden in Paris an das Licht getreten ist. Der eine Band enthält die erste der angeführten Abhandlungen über die spanischen Tragödien, und der andre eine abgekürzte Uebersetzung der Virginia; beiden ist ein historisches Register der in der Abhandlung erwähnten Verfasser zur Hälfte beigefügt, welches eine Arbeit des Herrn Hermilly ist. Eben Diesem habe ich auch die angeführten Lebensumstände des spanischen Dichters zu danken, die ihm dieser selbst überschrieben hat. Er hat die Virginia deswegen lieber in einen Auszug bringen, als ganz und gar übersetzen wollen, weil die Franzosen keine prosaische Trauerspiele lesen mögen. Ich kann keine ähnliche Ursache für mich geltend machen, sondern muß mich lediglich mit der Nothwendigkeit entschuldigen, meinen Lesern eine so angenehme Neuigkeit entweder gar nicht oder durch die Vermittelung des französischen Uebersetzers

mitzutheilen. Es ist kein Zweifel, daß dieses nicht noch immer besser sein sollte als jenes.

Die Geschichte der Virginia ist aus dem Livius und Andern zu bekannt, als daß ich mich hier mit Erzählung ihrer wahren Umstände aufhalten dürfte. Man sehe, wie sich der Dichter dieselben zu Nutze gemacht hat!

Virginia.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Virginia und Publicia eröffnen die Scene. Sie wollen sich nach dem Foro begeben, um der Feierung des Festes der Göttin Pales mit beizuwohnen. Weil es aber noch allzu früh ist, so will Virginia wieder zurückgehen, aus Furcht, sie möchte den Decemvir Appius antreffen. Im Hereintreten spricht sie: „Ja, Publicia, ich gebe es zu. Die Römerinnen, welche an der freudigen Verehrung unserer alten Göttin Pales Theil nehmen sollen, werden mich ungesäumt abholen, so wie sie mir es versprochen haben; allein mein Herz werden sie wegen der Furcht, in der es stehet, nicht beruhigen, noch die traurigen Bilder auslöschen können, die in demselben eingeprägt sind und es betrüben. Weil wir uns in der Stunde geirret haben und zu früh hergekommen sind, ich aber wegen des Gewühls und der Menge Menschen, die auf dem Platze auf und nieder gehen, leicht wieder zurückkehren kann, ohne daß man es merkt, so widersetze Dich meinem Willen nicht länger! Laß mich diesen Ort fliehen, wo der unverschämte Decemvir Appius sein Tribunal hat und sich so oft befindet!"

Ihre Sorgfalt, den Appius zu vermeiden, scheinet der Publicia sehr löblich, gleichwohl aber besteht diese darauf, sie da zu behalten, und stellt ihr vor, daß sie, wenn sie wider die Gewohnheit dem Feste nicht beiwohne, selbst zu dem Verdachte dessen,

was sie vermeiden wollte, Gelegenheit geben und sich in die Umstände setzen würde, daß man ihr ein Verbrechen daraus mache. „Die Gefahr," setzt sie hinzu, „ist übrigens nicht so groß, als Du Dir einbildest. Wenn die Antwort, die ich in Deinem Namen dem Appius wegen seiner Forderung, wegen seiner Anerbietungen und seiner Drohungen gegeben habe, ihm seinen Irrthum auch nicht gänzlich benommen hat, so wird sie doch wenigstens seinen Eifer erkältet haben. Eine Liebe, welche nur den Eigensinn zum Grunde und nur die Sinne zum Sporen hat, ist niemals von langer Dauer."

Ob nun schon Virginia zugesteht, daß ihre Ehre einige Gefahr laufen könne, und daß sie sorgfältig Alles vermeiden müsse, was ihr irgend nachtheilig sein dürfte, so überredet sie sich doch, daß es weit gefährlicher sei, dem Rathe der Publicia zu folgen. Nicht zwar, als ob sie sich fürchte, sich von dem Appius endlich erweichen zu lassen, nein, ihr Herz ist einzig und allein mit dem, was sie dem Icilius, dem sie von ihrem Vater zur Ehe versprochen worden, schuldig ist, erfüllet und gänzlich unfähig, irgend einen andern Eindruck anzunehmen. Sie befürchtet nur, ihr Widerstand möchte die blinde Liebe des Appius noch mehr erhitzen und ihr noch empfindlichere Verfolgungen von Seiten dieses Decemvirs zuziehen. „Sein Stolz," spricht sie, „seine unverschämte Kühnheit, seine natürliche Treulosigkeit lassen mich es glauben."

Publicia lobt die Ergebung der Virginia in den Willen ihres Vaters, ihre Ueberlegung, ihre Tugend und ihre Klugheit. Sie erkennt sie an diesen Zügen für eine würdige Tochter des Virginius und der Numitoria, und sich selbst schätzt sie glücklich, ihr so zärtliche Empfindungen beigebracht zu haben. Gleichwohl will sie sie noch immer da behalten und sagt; „Lege alle Furcht bei Seite! Appius muß nothwendig gegen den Stand, gegen das Ansehen und gegen die Thaten Deines Vaters Achtung haben. Sei zugleich überzeugt, daß ihn wichtigere und für ihn schmeichelhaftere Gegenstände von seinen Verfolgungen abziehen werden. Es ist auch nicht möglich, daß er sich ohne Schauer Alledem überlassen sollte, was ihm etwa seine sträfliche Leidenschaft eingeben könnte."

Doch weit gefehlt, daß sich Virginia durch diese Gründe sollte verblenden lassen; sie besteht vielmehr darauf, daß sie Alles von einem so niederträchtigen Manne befürchten müsse. „Wie sehr betriegst Du Dich," antwortet sie der Publicia, „wenn

Du glaubst, daß ein Mann, der nicht den geringsten Schein der Tugend, auch nicht bei der kleinsten seiner Handlungen beibehält, fähig sei, des Bösen überdrüssig zu werden! Hast Du nicht gesehen, daß sich dieser Appius wider die Erwartung des Senats selbst zum Decemvir ernennte? Hast Du nicht gesehn, daß er der Gesetze spottete, unter dem Vorwande, sie zu erweitern? Hast Du ihn nicht die Consuls und Tribune unterdrücken sehen, welche die Stütze und der Schutz des Adels und des Volks waren? Hast Du nicht gesehen, bis zu welchem Grade er seine Tyrannei und Grausamkeit gegen sein eigen Vaterland getrieben? Wie kannst Du Dir denn also einbilden, daß er von seiner Ausschweifung wieder zu sich selbst kommen werde, wenn ihn nichts dazu zwingt? Gesetzt auch, daß er mich nicht als ein ungerechter Liebhaber verfolgen sollte, so wird er mich doch immer als die Geliebte des Icilius zu beleidigen suchen. Er hat diesen Römer bei der heftigen Streitigkeit wegen des Tribunats zum Gegner gehabt, und sein Groll wird die ganze Last seiner Wuth auf mich fallen lassen, weil ich für die Freiheit und für Den bin, welcher sie vertheidiget."

Da endlich Publicia der Stärke dieser Gründe nachgeben muß, so thut sie den Ausspruch, daß bei gegenwärtigen Umständen die Gegenwart des Virginius unumgänglich nöthig sei, „welcher sich auf dem Algido einzig und allein beschäftiget, seine Tapferkeit zu üben, und, der kleinen Entfernung von Rom ungeachtet, von dem Schimpfe, den man ihm drohet, nichts weiß."

Virginia giebt ihr hierauf zu verstehen, daß dieses für sie eine neue Ursache zur Unruhe sei. „Wenn ich erwäge," sagt sie, „wie eifersüchtig mein Vater auf seine Ehre ist; mit was für Hitze er alle Gefahren verachtet, um den Ruhm, den er sich in Rom durch seine Tapferkeit erworben hat, zu erhalten; wie außerordentlich argwöhnisch und zugleich unbeweglich er ist, und kurz, daß ich mit Wenigem Alles sage, wenn ich erwäge, daß er mein Vater ist, welcher mich auferzogen hat und mit der äußersten Zärtlichkeit liebt: so stellen sich tausend verwirrte Gedanken auf einmal meiner Einbildungskraft dar. Wozu würde er in der That nicht fähig sein, wenn der Decemvir mich zu verfolgen fortführe und er auf eine nicht allzu genaue Art oder durch einen fremden Canal davon Nachricht bekäme!"

Bei Erblickung dieser Gefahr scheint Publicia selbst vor Furcht außer sich zu sein, und damit ihre junge Gebieterin zu dem, was sich etwa Gefährliches ereignen könnte, durch ihr Stillschwei-

gen nichts beitrage, so ist sie der Meinung, daß sie ihren Vetter Numitor und den Icilius von Allem unterrichten solle. „Wenn Du," fügt sie hinzu, „dieser ihrem Rathe folgest, so darfst Du nicht fürchten, Dich zu verirren. Erlaube mir, sie sogleich aufzusuchen. Andacht und Liebe werden sie ohne Zweifel schon Beide auf diesen Platz gebracht haben."

Durch diesen Vorschlag fühlt sich Virginia ein Wenig beruhiget; sie ergreift ihn mit Eifer und Entzücken und läßt die Publicia mit dem Befehle von sich, nur dem Numitor etwas zu entdecken, dem Icilius aber, wenn sie ihn antreffen würde, blos zu sagen, daß er zu ihr kommen solle. „Wenn wir Alle beisammen sind," spricht sie, „so werden wir seine Heftigkeit leichter mäßigen können, indem er dasjenige erfährt, was ich ihm mit Recht nicht länger verbergen kann, und was er endlich wissen muß."

Zweiter Auftritt.

Nachdem Publicia weg ist, beklaget Virginia ihr Schicksal, welches sie ihrem Vaterlande zu einem traurigen Schauspiele mache, ohne daß sie sich gleichwohl das Geringste in ihrer Liebe für den Icilius in ihren Gedanken und Handlungen vorzuwerfen habe. Was ihren Verdruß noch mehr vermehret, ist dieses, daß sie vorhersieht, ihre Aufopferung werde dem Vaterlande, welches von einem Wüthriche beherrscht werde, nicht einmal etwas nützen; der tödtliche Schlag werde sie nicht allein treffen, sondern ihr geliebter Icilius werde die ganze Last desselben mit ihr zu theilen haben. Sie fühlt sich stark genug, den Tod zu erleiden und aller der Wuth ihres Verfolgers mit Standhaftigkeit zu widerstehen. Selbst der Verlust ihres Lebens würde ihr angenehm sein, wenn alles Uebel in dem Staate mit demselben aufhörte, wenn ihre Besiegung der Republik zum Vortheil gereichte, deren Ruhm man allem Andern vorziehen müsse. Aber wird dieses geschehen? Werden ihr Vater, ihr Geliebter deswegen glücklicher sein? Dieses ist es, dessen sich zu schmeicheln ihr die Betrübniß nicht erlaubt; dieses ist es, was ihren Kummer aufs Höchste bringt. In dieser traurigen Stellung ruft sie aus: „Warum gabst Du mir, großer Jupiter, eine römische Seele, zu einer Zeit, da man nichts als Unrecht verübt, wenn sie nicht die Beschimpfung zu rächen dienen soll, die man der Stadt erweiset, welche Dein Thron ist, und welche Du auf eine so besondre Art schützest? War es nur deswegen, um auch an mir kund zu ma-

chen, daß in dem großen Rom nichts Kleines ist? Hast Du in meiner Person nur zeigen wollen, daß, wie die Glieder des römischen Senats alle Monarchen an Würde und Glanz überträfen, also auch das Herz einer Plebejin dem erhabensten Herze in der ganzen Welt gar wohl gleich kommen könne? Vielleicht! doch, gerechter Himmel, nicht meine heroischen Gesinnungen machen mich unglücklich. Das, was man an mir als Schönheit erhebet und ich als ein vergängliches Geschenke betrachte, ist die wahre Quelle meiner Noth. Dieses nur ist die eigentliche Ursache meines Verdrusses. Das, was ich am Wenigsten schätze, ist das, was den Appius am Meisten erhitzt, und das, worauf ich alle meine Sorge, alle meine Aufmerksamkeit wende, ist das, was von den Göttern verlassen zu sein scheinet. Wessen kann ich mich noch getrösten, da ich der Hülfe der Götter und der Menschen beraubt bin?"

Dritter Auftritt.

Mittlerweile kömmt Icilius herzu, welcher die Virginia nicht zu Hause gefunden hatte und also auf den Markt geeilt war, sie da zu suchen. Er ist erfreut, sie anzutreffen, und sagt ihr gleich anfangs Alles, was die verbindlichste und zärtlichste Liebe nur eingeben kann. Virginia antwortet ihm nichts; Icilius, welcher über ihr Stillschweigen und noch mehr darüber erstaunt, daß er sie in Thränen zerfließen und das Gesicht von ihm abwenden sieht, kömmt zuerst auf den Verdacht, ob dieses nicht die Wirkung der Unbeständigkeit sei. Doch er läßt diesen Gedanken gar bald fahren und fragt sie, wer der Verwegne sei, der sich unterstehe, ihr Verdruß zu verursachen und dadurch die erste Schönheit Rom's zu verdunkeln. „Kann es wohl," ruft er aus, „eine so ungerechte Seele geben, welche für eine so vollkommene Person nicht Achtung haben sollte? Kann wohl Jemand sein, der sein Leben so geringe schätzet, daß er meine Wuth aufbringt, ohne sie zu fürchten? Bin ich es nicht, der sich unter dem Schutze des Volks zu einem Schrecken der Tyrannen Rom's zu machen gewußt hat? Bin ich es nicht, welcher Tribun eben dieses Volks gewesen ist? Habe ich nicht noch Hoffnung, es wieder zu werden? Wenn Du einige Ursache hast, Dich zu beklagen, glaubst Du nicht, daß ich vermögend sei, Dich zu rächen? Bekümmre mich also nicht länger! Eile, mir den Grund Deines Verdrusses zu entdecken, oder fürchte, daß ein längers Zögern mein Tod sei!"

Virginia antwortet hierauf blos durch eine Betheurung

ihrer Liebe, welche fähig ist, ihn wegen der Aufrichtigkeit ihrer Gesinnungen zu beruhigen. Sie sagt ihm, daß er allein ihr Herz besitze, daß es ihm nie ein Andrer rauben solle, und daß es ihr unanständig sein würde, einer neuen Leidenschaft nachzuhangen. Sie gesteht es zu, daß, ehe ihr Vater ihre Liebe gebilliget habe, ihr ein jeder Gegenstand habe gleichgültig sein können. „Aber itzt,“ setzt sie hinzu, „verbinden Pflicht und Vergnügen unsre Herzen auf ewig.“

Ein so schmeichelhaftes Bekenntniß erfüllet den Icilius mit Freude und macht, daß ihn sein erster Verdacht reuet. Gleichwohl aber ist dieses für ihn noch nicht genung. Er will durchaus die Ursache des Kummers seiner geliebten Virginia wissen, damit er ihn wenigstens mit ihr theilen könne. Er dringt aufs Neue in sie, ihm denselben zu entdecken; doch Virginia sucht sich zu entschuldigen und wendet vor, die Ursache sei so groß, daß sie keine Worte finde, sie auszudrücken, besonders, wenn sie überlege, daß sie ihm, ihrem Icilius, die Erzählung davon machen solle. „Fordre also“, schließt sie, „nicht von mir, Dir etwas zu sagen, das ich nicht weiß, wie ich Dir es sagen soll!“

Diese abschlägliche Antwort bringt den Icilius auf den Verdacht, daß es etwas sehr Wichtiges sein müsse, und daß vielleicht seine eigne Ehre daran Theil nehme. Umsonst sucht Virginia ihn wegen des letztern Punkts zu beruhigen, umsonst versichert sie ihn, daß, wenn seine oder ihre Ehre wäre beleidiget worden, sie den Schimpf, sollte es auch mit ihrem Blute sein, schon würde gerächet haben: Icilius ist darum nichts ruhiger. „Aber,“ sagt er, „wenn es weder die Liebe, noch die Ehre betrifft, was ist denn sonst auf der Welt, was Dich betrüben und Dir Thränen auspressen könne? Was kann Dich bewegen, mich als einen Fremden zu betrachten? Ach, Virginia, entweder Du kennst die Ursache Deines Verdrusses nicht, oder Du hintergehest meine Geduld!“

Die gewöhnliche Aufrichtigkeit der Virginia wird durch diesen Vorwurf beleidiget. Sie weiß, daß sie unfähig ist, irgend eine Wahrheit zu verbergen, und läßt also den Icilius von der Gewalt urtheilen, die sie sich, besonders mit ihm, anthun müsse. Ihr Herz kennet keine Verstellung. „Aber“, fügt sie hinzu, „es giebt Fälle, welche eine kluge Behutsamkeit erfordern, damit man sich nicht aus Mangel der Ueberlegung Allem, was Leidenschaft und Zorn eingeben können, blindlings überlasse. Vielleicht würden ich und Du dieser Gefahr ausgesetzt sein.“

So viel Zurückhaltung macht den Icilius ungeduldig, welcher nichts mehr hören will, wenn es nicht eine Erläuterung auf seine Frage sei. Virginia fürchtet sich, ihn allzu sehr zu erbittern, und macht sich eben gefaßt, sie ihm zu geben, als Publicia mit dem Numitor dazukömmt.

Vierter Auftritt.

Numitor erstaunt, den Icilius zornig und die Virginia in Bewegung zu finden, und fragt, was sie Beide mit einander haben. „Was giebt es denn? Wie? Ihr seid Beide stumm?“ Icilius überläßt es der Virginia, die Ursache ihrer Verwirrung zu erzählen; die Römerin nimmt also das Wort und spricht: „Icilius sahe einige Thränen aus meinen Augen fließen, und ich konnte keinen Ausdruck finden, ihm die Ursache davon zu sagen. Mußte er sich deswegen wohl erzürnen? Urtheile selbst, Numitor, und weil Dir Publicia doch schon etwas wird gesagt haben, so bringe ihn doch, ich bitte Dich, meinentwegen aus seinem Irrthume!“

Numitor billiget die kluge Zurückhaltung seiner Muhme, und weil Icilius in ihn dringt, ihm den Handel zu entdecken, so giebt er gleich anfangs dem jungen Römer zu verstehen, daß es besser für ihn sein würde, wenn er in seiner Unwissenheit bliebe, als wenn man ihn daraus zöge und er seine natürliche Hitze weder zurückzuhalten, noch sich einer so nöthigen als klugen Verstellung zu bedienen wüßte. Er kömmt hierauf sogleich zur Sache selbst und fügt hinzu: „Appius, der Tyrann Appius, begehret der Schönheit, die Du, Icilius, verehrest. Er hat sich deswegen der Publicia entdeckt, welche ihm mit aller Verachtung und mit allem Abscheu, den er verdient, und den seine sträflichen Absichten werth waren, geantwortet hat. Sie ist ihm wirklich so hart begegnet, daß ich ihn weder für so blind, noch für so verwegen halte, einen neuen Versuch zu wagen. Ich bin vielmehr gewiß, daß er nach dieser Abfertigung weder Güte noch Drohungen mehr anwenden wird.“

Auf diese Erzählung kann sich Icilius nicht enthalten, das Stillschweigen der Virginia zu billigen. „Wie wohl hast Du gethan,“ ruft er aus, indem er sich gegen sie wendet, „daß Du mir eine solche Beschimpfung verschwiegen hast! Wie klüglich hast Du gehandelt! Heiligsten Götter! Wo ist das Herz, das sie erdulden könnte? Welcher Mensch ist so niederträchtig, daß

er sich hierbei halten könne? Kann es eine so nichtswürdige und unempfindliche Seele geben, welche hier nicht nach Blut und Rache dürste? Was hat man noch zu verlieren, wenn Ehrgeiz, Grausamkeit und Gierde uns Güter, Ehre, Freiheit und Vergnügen geraubet haben? Den Feind hinrichten und sterben, das ist das Beste, was unser Unglück vergönnet. Lebe wohl, Virginia, lebe wohl! Ich eile, mich für mein Vaterland, für meine Liebe, für meine Wuth, für meine Eifersucht aufzuopfern. Großer Jupiter, nimm das Opfer, das ich Dir bringen will, geneigt an! Nimm Theil an der Handlung, auf die ich sinne! Wann ich Dich beleidige, so laß mich umkommen; wann ich Dir diene, so verleihe mir Sieg!"

Indem er diese letzten Worte sagt, will er fortgehen; doch er wird von dem Numitor zurückgehalten, welcher ihm, seine Hitze zu mäßigen, verschiedne seiner Urtheilskraft würdige Vorstellungen macht. Die Gefahr, in welche Virginia gestürzt würde, wenn ihm sein Anschlag mißlänge, ist ein Grund, welchen der Alte am Meisten treibet. Virginia steht ihm bei und beschwöret ihren Liebhaber, sie nicht zu verlassen. Ohne ihm würde sie das Leben verachten, aber seitdem sie es ihm ganz geweiht habe, sei es für sie ein kostbarer Schatz, auf dessen Erhaltung sie bedacht sein müsse. „Wenn ich Deinen Schutz habe," sagt sie, „und dennoch in Gefahr bin, wie würde es nicht mit mir werden, wenn ich Dich nicht mehr hätte? Habe doch also Mitleiden mit mir! Halte Deinen Arm zurück! Du wirst ihn mit größerm Ruhme brauchen, wenn Du wartest, bis er keinen zweifelhaften Stoß thun darf."

Solche kluge und vernünftige Gründe machen bei dem Icilius Eindruck und bringen ihn wieder zu sich selbst. Doch weil er allzu aufgebracht ist, als daß er einigen Entschluß fassen könnte, so bittet er die Virginia und den Numitor, ihm die Aufführung, die er beobachten solle, vorzuschreiben. Dieser giebt ihm daher verschiedne heilsame Anschläge, nämlich, seine erste Bewegung zu unterdrücken, sich durch sie zu keinen Ausschweifungen bringen zu lassen, seinen Schmerz zu verbergen, damit er dem kühnen Appius keinen Verdacht erwecke, sondern ihn überraschen könne, wenn er am Sichersten zu sein glaube und am Wenigsten auf seiner Hut stehe. Die Virginia aber ermahnt er, an den Feierlichkeiten des Fests der Pales Theil zu nehmen. Er verspricht ihr, für ihre Sicherheit zu wachen, dem Virginius von Allem Nachricht zu geben und ihn zu nöthigen, sogleich nach Rom zu

kommen. „Weil er so nahe ist,“ fährt er fort, „so beruhige Dich nur unterdessen! Fürchte unter der Aufsicht des Icilius nichts! Die Gegenwart eines Ehegatten ist immer von großem Gewichte.“

Valerius und Horatius sind noch zwei Stützen, welche Icilius seiner verfolgten Freundin geben will. Diese zwei Rathsherren, welche seit langer Zeit mit ihm verbunden und heftige Feinde des Decemvirats sind, erwarten ihn eben, sich wegen der gemeinen Noth mit ihm zu berathschlagen; des Icilius Begierde also, sich zu rächen, wird gewiß für ihn ein neuer Bewegungsgrund sein, ihre Anschläge so bald als möglich ausbrechen zu lassen. Die Umstände scheinen ihm übrigens vortheilhaft. Der tapfre Siccius ist nach der Aussage der ganzen Armee durch die allerschimpflichste Verrätherei umgekommen. Man ist deswegen in Rom in der äußersten Bewegung. Icilius schmeichelt sich, das Volk werde vielleicht seinen Groll ausbrechen lassen und das schimpfliche Joch, das man ihm auflege, abzuschütteln suchen. Alle diese Betrachtungen scheinen ihm für Virginien ebenso viel Gründe, sich zu beruhigen, zu sein, und nachdem er sie ihr also alle vorgelegt, setzt er hinzu: „Geh nur, Virginia, und sei ohne Sorgen! So große und so entschlossne Seelen sind fürchterlich genug, wenn sie die Wuth belebet.“

Gleichwohl beruhigen alle diese schöne Hoffnungen Virginien nicht völlig. Doch ohne ihre Furcht zu verrathen, begnügt sie sich, für den Icilius und sich um den Schutz der Götter zu flehen und sie zu bitten, daß Appius umkommen, Rom seine Freiheit wieder erlangen und sie selbst ihre Pflicht erfüllen möge. Icilius und Numitor begeben sich hierauf weg; Dieser aber, welcher ein ebenso eifriger Patriot als guter Vetter ist, giebt Jenem bei dem Weggehen noch zu überlegen, daß er so viel als nichts würde gethan haben, wenn aus dem kühnen Anschlage, den er etwa im Sinne habe, der Republik einiger Schaden erwüchse, oder wenn er nicht mit seiner eignen Rache die Rache des Vaterlandes verknüpfe.

Fünfter Auftritt.

Virginia und Publicia bleiben also allein, und Diese thut ihr Möglichstes, ihrer Gebieterin zu beweisen, daß sie nichts zu fürchten habe, weil sie sich schmeicheln könne, daß Rom selbst ihre Vertheidigung auf sich nehmen werde; doch Virginia behauptet, daß sie deswegen nichts ruhiger zu sein Ursache habe.

So lange sie ihr Vaterland unterdrückt sehe, so lange ihre Ehre und ihr Geliebter in Gefahr sei, könne sie nicht anders als in Furcht und Betrübniß leben. Unterdessen zweifle sie weder an der Macht der Götter, noch an ihrer Liebe zur Gerechtigkeit; es sei ihr aber auch nicht unbekannt, daß nach verehrungswürdigen Rathschlüssen, deren Weisheit man nicht ergründen könne, es oft geschehe, daß die Tugend unterliege und das Laster ungestraft bleibe. Und dieses sei es, weswegen sie zittere.

Sechster Auftritt.

Indem Virginia noch redet, kommen verschiedne Römerinnen, welche sie zu dem Feste der Pales abholen wollen, und nach einigen verbindlichen und bescheidenen Reden von beiden Theilen gehen sie Alle unter Begleitung der Publicia ab.

Zweiter Aufzug.

Erster Auftritt.

Appius tritt allein auf und beklagt sich, daß er bei Virginien, welche er anbete, ein Herz finde, das sich seiner Neigung widersetze. Ohne dieses würde sein Glück vollkommen sein. Er sieht sich als Herrn von Rom, wo Alles nach seinem Willen gehet; er sieht sich von den andern neun Decemvirs, welche ihren Namen und ihre Würde blos ihm zu danken haben, weil er durch sein Ansehen die Comitialerwählungen abgeschafft, verehret und befolgt; er siehet die Kriegsheere in seiner Gewalt, die nichts ohne seinen Befehl thun dürfen: was fehlet also noch seiner Größe? Auf den höchsten Gipfel der Ehre erhaben und mit der höchsten Gewalt versehen, konnte er wohl vermuthen, daß ihm etwas widerstehen werde? Gleichwohl unterstehet sich ein Weibsbild, seine Anerbietungen auszuschlagen, über seine Drohungen zu lachen, ihn selbst zu verachten und auf diese Art den Lauf seines Glücks zu unterbrechen. Da er sich eben schmeichelt, Rom zu seinen Füßen zu sehen, will sich das Herz einer Plebejin ihm nicht unterwerfen, und ein Plebejus ist Ursache daran. Welche Erniedrigung! Alles, was er unternimmt, hat den guten oder schlechten Ausgang, den er sich vorsetzt, und nur die Liebe muß ihm ihre Widerwärtigkeiten entgegenstellen. Es war für den Icilius nicht genug, die Stimmen des Raths gegen ihn im

Gleichgewichte gehalten zu haben, er mußte auch hier sein Nebenbuhler sein und ihm mit größerm Glücke den vornehmsten Gegenstand seiner Begierden entreißen! Was kann die Wuth eines hochmüthigen Liebhabers mehr aufbringen? Aus Höflichkeit gegen eine Plebejin soll Appius seinen Zorn und das grausame Feuer, das ihn verzehret, auslöschen? „Nein,“ ruft er aus, „das ist nicht möglich! Meine Leidenschaft ist zu stark, mein Schmerz zu heftig, als daß ich die Schönheit, die ich anbete, in eines Andern Armen sollte sehen können! Aber, gerechter Himmel, wenn die Maßregeln, die ich genommen habe, nicht anschlagen, wenn ich nicht darauf bestehen kann, ohne daß man meinen Ehrgeiz als eine Tyrannei verflucht, wenn meine großen Anschläge zunichte werden, ehe Alles zu meinem Vortheile eingerichtet ist, und wenn ein gegenseitiger Nutzen — —“

Zweiter Auftritt.

Hier wird er durch die Ankunft des Claudius, seines Lieblings, unterbrochen, welcher seine heftige Bewegung bemerkt und ihm den Rath giebt, sich zu mäßigen, sowohl um seine Gesundheit zu schonen, von welcher er versichert, daß sie dem ganzen Volke kostbar sei, als auch um an einem Tage, an welchem er öffentlich erscheinen solle und eine Menge von Leuten die Augen auf ihn heften würden, keinen Verdacht zu erwecken.

So klug dieser Rath ist, so bedarf doch Appius desselben ganz und gar nicht. Er ist in der Kunst, sich zu verstellen, vollkommen unterrichtet, er hat seine Mienen in seiner Gewalt, er weiß seine Gedanken zu verbergen, er weiß seine Handlungen und seine Worte zu verstecken: nur das weiß er nicht, wie er sein Herz gegen die Reize der Virginia schützen soll. Dieses Geheimniß möchte er gerne erfinden, und dieses verlangt er von seinem Lieblinge zu wissen.

Claudius erkennt die Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit desselben, wenn die Liebe außerordentlich stark ist. Das einzige Mittel, welches ihm einfällt und seiner würdig ist, bestehet darinne, daß er ihm räth, seine Leidenschaft zu sättigen, wenn er sie nicht ersticken könne.

Ob nun gleich den Appius seine eigne Gemüthsart, diesen Schluß zu ergreifen, geneigt macht, so glaubt er doch, daß er noch vorsichtig gehen müsse. Weil er selbst die Gesetze gegeben habe, so scheint es ihm allzu verwegen zu sein, wenn er sie so bald, ohne

einem anständigen und scheinbaren Vorwande selbst übertreten wollte; doch Claudius, welcher noch ein größerer Böjewicht ist als er, denkt ganz anders. „Es gehört gemeinen Seelen," sagt er, „sich den Regeln der Tugend zu unterwerfen. Große Leute und Helden sind über Alles erhaben und scheuen sich für nichts, wenn ihnen das Laster gefällt. Als Römer muß zwar Appius seine Handlungen im Zaume halten, aber als Decemvir, als Herr des Volks, der Patricier und der Kriegsheere kann Appius seine eigensinnigsten Begierden zu Gesetzen machen. Gnade und Mäßigung hören, wie er sagt, auf, Tugenden zu sein, wenn es auf die Befestigung einer neuen Herrschaft ankömmt."

Diese Reden schmeicheln dem Stolze und der Eitelkeit des Appius ungemein; gleichwohl aber hält er für gut, ehe er die Larve ganz und gar ablege, mit aller Klugheit und ohne Anstand die besten Maßregeln zu ergreifen, die ihn zu seinem Zwecke führen und alle Hindernisse aus dem Wege räumen können. Claudius überläßt diesen Punkt der Klugheit des Decemvirs und versichert ihn blos, daß er allen seinen Befehlen als Einer, der ihm weit mehr als irgend ein Andrer ergeben sei, blindlings folgen will. Appius zweifelt daran nicht. Er hat schon so viel Beweise von seiner Treue, von seinem Eifer, von seinen Gaben, daß er ihn ganz besonders hochschätzet; weil er aber itzt die Rathsherren Valerius und Horatius, zwei von seinen hartnäckigsten Feinden und die größten Anhänger des Volks, auf sich zukommen sieht, so läßt er ihn von sich und verschiebt es bis auf eine andre Zeit, sich umständlicher mit ihm zu berathschlagen.

Dritter Auftritt.

Die zwei Rathsherren, welche schlau und geschmeidig sind und sich vortrefflich zu verstellen wissen, reden ihn an. Valerius führt das Wort und versichert ihn gleich anfangs, daß sie in der besten Absicht, voller guten Vertrauens zu ihm kämen, ohne sich an den Ort, wo er itzt sei, noch an die Streitigkeiten zu kehren, welche sie mit einander im Senate gehabt hätten, weil sie befürchten müßten, ihre Trennung möchte dem Vaterlande, besonders bei so dringenden Gefahren, schädlich sein. Er setzt voraus, daß Appius ein Römisches Herz und eine aufrichtige Liebe für Rom habe, und stellt ihm hierauf vor, daß das Volk den Tod des Siccius erfahren habe und ihn durchgängig dem Decemvir und General Cornelius zuschreibe, daß es diese That grausam

und tyrannisch schelte, daß es neue Beleidigungen von dieser Art fürchte, seufze und sich beklage; daß auch der Adel nicht weniger beunruhiget und aufgebracht sei, und daß es die äußerste Nothwendigkeit erfordre, sie insgesammt zufriedenzustellen, ehe sie einerlei Geist des Verdachts und der Wuth vereinige und alle Hülfsmittel vergeblich mache.

Horatius ersucht den Appius, auf diese Vorstellung wohl Acht zu haben und den traurigen Folgen eines allgemeinen Mißvergnügens durch eine schleunige Gerechtigkeit zuvorzukommen, und sich ihres Beistandes, wenn er das Laster bestrafen wolle, zu versprechen, ja, wenn ihm dieser nicht genug sei, des Beistandes des Volks, der Ritterschaft und des Senats. „Da alle Wünsche," sagt er, „nur auf die gemeine Ruhe abzielen, so wird ein Jeder, sobald es darauf ankömmt, sie zu rächen, mit Vergnügen dazu bereit sein, und gleichwohl wirst Du allein die Ehre der Erleichterung, nach welcher wir seufzen, genießen."

Weit gefehlt, daß Appius gegen die Reden der zwei Rathsglieder Achtung haben sollte, er erstaunt vielmehr, wie er sie mit so vieler Geduld habe anhören können. Er behauptet, daß das, was sie ihm itzt gesagt hätten, eine schändliche Verleumdung sei, und erklärt sich, daß er es ganz wohl wisse, daß nicht sowohl der Tod des Siccius als die Begierde, die Decemvirs unter sich uneins zu machen und ihre Gewalt zu schwächen, ihr Geschrei veranlasse. „Aber wißt," sagt er zu ihnen, „daß ich, noch ehe Euer falscher Eifer den Endzweck, auf welchen Euch Eure Kühnheit und Untreue zielen lassen, wird erlangt haben, das Volk durch Strenge zu bändigen, den Adel durch exemplarische Strafen zu bessern und beide durch Furcht zurückzuhalten wissen werde, weil es doch unmöglich ist, ihnen Liebe einzuflößen, und die Gelindigkeit zu nichts taugt."

Gleichwohl weiß es die ganze Welt, auf was für Weise Siccius ist umgebracht worden. Heftigkeit und Grausamkeit werden die Gemüther nur noch mehr aufbringen. Das Volk ist schon in der Wuth. Die Truppen stehen in der Nähe des Berges Vellejus, und man muß fürchten, daß sie das Andenken des Siccius aufmuntern werde, zu zeigen, was die angeerbte Liebe zur Freiheit vermögend sei. Dieses ist es, was Valerius dem Decemvir noch vorstellet, und Horatius, welcher diese klugen Vorstellungen unterstützt, giebt sich alle Mühe, ihm begreiflich zu machen, daß diese Dinge wohl noch weiter gehen könnten; daß er selbst, wenn es das Volk erführe, wie wenig er

nach den allgemeinen Drangsalen frage, und deswegen einen Aufstand machte, gar leicht das Opfer seines unversöhnlichen Zornes werden und die Gefahr für ihn allein weit größer als für alle seine Anhänger ausfallen könnte. Doch nichts vermag den hochmüthigen Appius zu bewegen. Er glaubt vielmehr, es sei gut, wenn er nie aufhöre, sich fest und hart zu zeigen, und drohet, den Ersten den Besten vom Tarpejo herabstürzen zu lassen, welcher sich unterstehen würde, das Volk in Bewegung zu setzen. „Denn," sagt er, „die kluge Aufführung des Magistrats stören, ist kein geringer Verbrechen, als die Freiheit Rom's durch eine schändliche Unterdrückung mißhandeln." Mit diesen Worten geht er ab.

Vierter Auftritt.

Des Appius Vermuthung, als ob Valerius und Horatius seine Gewalt zertheilen und ihn hernach den Gesetzen ihres Eigensinnes unterwerfen wollten, ist für diese zwei Rathsglieder eine Art von Genugthuung. Aus seinem Abscheu vor allem Zwange, aus seinem heftigen Charakter schließen sie, daß er fähig sein werde, sich noch größerer Verbrechen schuldig zu machen, von einer verwegnen Unternehmung auf die andre zu fallen und dadurch die Zahl seiner Gegner zu vermehren und sie in Stand zu setzen, das Vaterland aus seiner Unterdrückung zu retten und zugleich dem Icilius und der Virginia nützlich zu sein. Sie reden es mit einander ab, die erste Gelegenheit zum öffentlichen Ausbruche zu ergreifen. Beide haben ihre Anverwandten und Freunde auf dem Markte verstreuet, welche bereit sind, sich auf das geringste Zeichen thätig zu erweisen. Es kommt nur darauf an, ein Wort auszumachen, an welchem sie sich Alle erkennen, sich vereinigen und gemeinschaftlich beistehen können. Dieses ist es, was sie thun müssen. Die Unterstützung des Icilius scheinen sie noch nöthig zu haben, weil Dieser eine große Menge Anhänger hat; sie machen sich also gefaßt, ihn aufzusuchen, als sie ihn eben mit einem Eifer herbeikommen sehen, welcher seine Absichten und die Stärke seiner Liebe genugsam anzeigt. Valerius schlägt sogleich vor, ihm mit wenig Worten das, was zwischen ihnen und dem Appius vorgefallen, zu erzählen und ihn dadurch zu ihrem Vertrauten zu machen.

Fünfter Auftritt.

Die Neugierde ist es, welche den Icilius herzuführet. Er hatte den Decemvir die beiden Rathsglieder zornig verlassen sehen, er ist also begierig, zu erfahren, wie er ihre friedsamen Reden und ihre klugen Rathschläge aufgenommen habe. Valerius läßt ihn nicht lange warten. Er sagt ihm sogleich, daß Appius nur seinem Ehrgeize folge, daß er seinen Zorn nirgends verberge, daß er sie kaum gewürdiget habe, ihre Vorstellungen anzuhören, und daß ihn Alles in Grimm und Wuth bringe. „Er behauptet," setzt Valerius hinzu, „daß Siccius nicht vorsätzlich sei ermordet worden, daß der Unwille des Volks erdichtet und unser Eifer eine Treulosigkeit sei. Kurz, nach seinem ausgelassnen Betragen zu urtheilen, scheint er kein Gesetz als seinen Eigensinn zu erkennen, und Leben und Ehre sind bei ihm in Gefahr."

Hier unterbricht ihn Horatius und wendet das Gespräch auf eine geschickte Art auf das, was für Virginien zu fürchten sei, und fragt, wer sie schützen werde. Auf diese Frage antwortet der ebenso unerschrockne als verliebte Icilius hitzig: „Mein Degen! Ich werde ihn brauchen, sobald ich sehe, daß mir keine andre Hülfe übrig bleibt. In einer so dringenden Noth werden meine Anhänger thun, was ich ihnen befehlen werde. Wer wird aus dem Volke mir diese Schöne nicht vertheidigen helfen, wenn Ihr Beide selbst aus Mitleid gegen sie Euch ihrer annehmt?"

Valerius verspricht es ihm in Beider Namen, allein er glaubt, daß man keine Zeit zu verlieren habe. Es sei von der äußersten Wichtigkeit, die Wuth eines Ungeheuers als Appius so bald als möglich zu hemmen und dem tödtlichen Gifte, welches er aushauche, ein Ende zu machen. Man müsse daher die erste Gelegenheit, die sich darbieten werde, nicht aus den Händen lassen. Icilius denkt in diesem Stücke wie Valerius und versichert ihn, daß, sobald es darauf ankommen werde, mit einer rächenden Hand seinen Degen mit dem Blute des Tyrannen zu benetzen und die abscheuliche Brust zu zerfleischen, in welcher so viel barbarische Anschläge verschlossen lägen, er nicht einen Augenblick anstehen wolle.

So viel Entschlossenheit ist gleichwohl nicht nach dem Geschmacke des Horatius. Es scheint ihm, der Muth müsse mit mehr Ueberlegung angewendet werden. Alles, was er von dem

Icilius verlangt, ist dieses, daß er seine Leute berede, sich den Verschwornen zuzugesellen, und daß er die Virginia dahin vermöge, daß sie blos ihren Namen hergebe, damit man überall, wo es die Nothwendigkeit erfordern werde, zusammenkommen könne. Icilius giebt sein Wort darauf, und weil die Umstände der Zeit ihrem Anschlage in Betrachtung der Menge Volks, welche das Fest der Pales auf dem Markte versammelt, vortheilhaft sind, so begeben sich die Rathsglieder weg, um Alles zur Ausführung fertig zu halten.

Sechster Auftritt.

Sobald sie weg sind, spricht Icilius: „Ha! erlauchte Patricier, welche Ehre habt Ihr Euch nicht ehedem erworben, als die Maßregeln, die Ihr zu Stürzung eines tyrannischen Königs nahmt, so glücklich von Statten gingen! Möchte doch Rom, Eure Mutter, Euch sowie Euren berühmten Vorfahren den Tod oder die Verbannung dieses neuen Tarquin's bald zu danken haben! Möchte doch das Volk, welches edelmüthig nach der ihm geraubten Freiheit seufzet, aus einer so harten Knechtschaft gerissen werden! Lasset uns durch die gerechten Bewegungsgründe, die uns vereinigen, selbst das Werkzeug dazu sein! Und Du, Virginia, Du mein höchstes Gut und Gebieterin dieses entbrannten Herzens, welches nur Dich bei Allem, nach dem es strebt, zur Absicht hat, erfülle dieses Herz dergestalt, daß es sich nichts vorsetze und nach keiner andern Ehre geize, als Deinetwegen unbesorgt sein zu können! Sollte man mir auch vorwerfen, daß ich von allen Römern, die dieses großen Namens wirklich werth wären, der Erste sei, welcher der Liebe den Vorzug gegeben habe, der dem Vaterlande gehöre! Dennoch soll Alles, was in mir ist, nur durch meinen Verdruß belebt werden. Meine wüthende Eifersucht will sich nicht länger in meiner Seele verschließen lassen, und schon eile ich, alle meine Anhänger aufzubringen. O, gieb nicht zu, großer Jupiter, daß der grausame Appius einer so starken Verschwörung entkomme!"

Siebenter Auftritt.

In dieser Gemüthsbewegung wird er von dem klugen Numitor überrascht, welcher es ihm verweiset, daß er sich nicht besser mäßigen könne. Er stellet ihm vor, daß ihn sein Gesicht

und seine Handlungen verriethen, welches dem Fortgange seiner Anschläge sehr nachtheilig sein könnte. Er ermahnt ihn folglich, sich den zwei Rathsgliedern gleich zu stellen, welche viel zu klug und viel zu verschlagen wären, als daß sie ihr Vorhaben merken ließen; sie zwängen sich vielmehr in Gegenwart des Tyrannens und verbärgen dem Icilius selbst den ganzen Umfang ihrer Absichten, indem sie blos mit ihm von der Ursache seines Verdrusses offenherzig sprächen.

Diese vernünftigen Rathschläge gehen anfangs dem Icilius sehr schwer ein, weil der Decemvir gegen alle Klagen und Erinnerungen sich zu verhärten geschienen und er also keine Hoffnung hat, Virginien außer Gefahr zu wissen. Er glaubt sogar, es sei keine andre Hülfe übrig, als daß sie bei dem geringsten Vergehen des treulosen Appius Alle zu den Waffen griffen, um die Freiheit zu vertheidigen und die allgemeine Sicherheit für Kränkungen zu schützen. Doch da er endlich die tiefere Einsicht des klugen Numitor's zu erkennen genöthiget wird, so giebt er nach. Er verspricht, so lange es für Virginien nicht gefährlich sei, dem Beispiele der zwei edeln Senatoren zu folgen und ihnen zur Reifung ihres Entschlusses alle Zeit zu lassen, damit sie bei ihren Unternehmungen eines glücklichen Ausganges könnten versichert sein, aus welchem seine Liebe den größten Vortheil ziehen werde. „Dem Proteus gleich," spricht er, „will ich alle Gestalten, nach dem es nöthig sein wird, anzunehmen wissen. Als ein andrer Janus mit zwei Gesichtern will ich mir die vergangnen Fehler zu Nutze machen, um mich in Zukunft desto vorsichtiger aufzuführen!"

Numitor erfreut sich über diesen Vorsatz und berichtet ihm, daß er dem Virginius von Allem habe Nachricht geben lassen, daß er ihn alle Augenblicke erwarte, und daß er selbst entschlossen sei, den Verschwornen durch seine Anhänger beizustehen, welche weder an Menge noch an Tapferkeit den Anhängern irgend einer Partei nachzusetzen wären. Dieses bestärkt die Hoffnung des Icilius, der sich nunmehr im Stande sieht, den größten Gefahren Trotz zu bieten; doch ungeachtet dessen, was er sich von einer so mächtigen Verschwörung versprechen kann, wird sein Herz gleichwohl von einer heimlichen Ahnung beunruhiget, als ob ihm an diesem Tage ein ganz besonders Unglück bevorstehe. Unterdessen verlassen sich Beide in ihren ersten Entschließungen und machen dem zweiten Aufzuge ein Ende,

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

Appius und Claudius treten mit einander auf und unterreden sich von dem, was die zwei Senatores dem Decemvir gesagt haben. Dieser lobt den Appius ungemein, daß er sich nicht an sie gekehrt, noch seinem Ansehen durch Annehmung ihrer Rathschläge etwas vergeben habe. Unterdessen ist es doch nicht sehr zu verwundern. Der Decemvir hat Ursache, dem Valerius und Horatius nicht zu trauen, und auch außer seinem Stolze, welcher ihm nicht erlaubt, in seiner angemaßten Herrschaft sich irgend Grenzen setzen zu lassen, ist seine Liebe zu Virginien so stark, daß er den Tod der geringsten Verkürzung seiner Macht vorziehen würde. Alles, was sich seiner heftigen Leidenschaft zu widersetzen scheinet, dienet blos, sie zu unterhalten, und der Verlust seines Ansehens selbst würde seine Begierden nur mehr reizen, indem er ihn von dem Gegenstande, nach welchem er seufzet, entfernte.

Claudius, der ihn in dieser Verfassung sieht, bezeigt ihm sein Erstaunen über seine Mäßigung. Umsonst sucht Appius sie unter dem Vorwande, daß die Strenge und die Verachtung der Virginia für ihn eine Art von Bezauberung sei, zu rechtfertigen; sein Liebling giebt sich alle Mühe, ihn zu überreden, daß er im Geringsten nicht verzweifeln müsse, so lange er mit dieser Römerin noch nicht selbst gesprochen habe. „Ist sie nicht ein Weibsbild?“ fügt er hinzu. „Sollten Lobsprüche, Schmeicheleien, Eitelkeit, Eigennutz, die Ehre, Dich zu ihren Füßen zu sehen, nicht fähig sein, den Eigensinn zu verführen, gesetzt auch, daß sie das Herz nicht gewinnen könnten? Sollte bei ihrem Geschlechte Alles vergebens sein? Entschließe Dich nur, mit ihr zu sprechen! Dieser Tag ist ohne Zweifel der vortheilhafteste, den Du nur dazu aussehen könntest.“

Der Decemvir gesteht zu, daß er Alles anwenden müsse, um sein Uebel zu erleichtern, allein er glaubt, daß es sich für ihn nicht schicke, öffentlich etwas zu versuchen. Seine Leidenschaft würde gar bald Allen bekannt werden, und wenn ihm sein Unternehmen mißlingen sollte, so wäre er vor der ganzen Welt zum Gelächter gemacht. Ehe er sich einer so großen Beschimpfung aussetzte, wolle er lieber Virginien aus dem Hause ihres Vaters oder ihres Gemahls zu entführen und sie aus dem Schooße der Glückseligkeit zu reißen trachten.

Ob nun gleich Claudius der Mann gar nicht ist, der diesen letztern Anschlag mißbilligen sollte, so besteht er doch auf seinem ersten Rathschlage und muntert den Decemvir durch Gründe auf, die seiner Ruchlosigkeit würdig sind. „Wenn es", sagt er, „darauf ankömmt, dasjenige, was man begehrt, zu erlangen, so setzt man alles Bedenken und alle Besorgniß beiseite. Ein Mann, der die Gewalt in seinen Händen hat, kennet weder Furcht noch Ueberlegung. Wenn man sein Glück durch ein Laster erlangen kann, so ist die Tugend unnütze. Unterlaß also ja nicht, Dich der gelegenen Zeit eines Festtags zu bedienen! Es ist natürlich, daß sich Virginia, blos in Begleitung der Publicia, dabei einfinden wird. Suche sie auf, und wenn Du sie findest, so laß es sie aus Deinem eignen Munde hören, wie viel Du für sie empfindest! Wenn sie Dich anhört, gesetzt auch, daß sie Dich mit keiner Gegenliebe belohnt, so muß sie Dir doch wenigstens dafür verbunden sein, und schon dieses wird für Dich eine Art von Erleichterung sein, die Dir noch bis itzt gefehlt hat."

Endlich entschließt sich Appius, so hart es ihm auch fällt, diesem Rathe zu folgen, und weil er in eben dem Augenblicke Virginien mit der Publicia herbeikommen sieht, so macht er sich ein Wenig beiseite, damit sie, wenn sie ihn erblickten, nicht wieder zurückgehen möchten; Claudius aber geht noch weiter zurück, um ihm völlige Freiheit zu lassen.

Zweiter Auftritt.

Virginia ist ihres geliebten Icilius wegen besorgt. Weil sie fürchtet, daß ihn seine natürliche Hitze allzu weit treiben und er seine Person der Gefahr allzu sehr aussetzen dürfte, so bedauert sie es, daß sie ihm nicht alle ihre Furcht entdeckt habe, um ihn dadurch zurückzuhalten. Sie möchte ihn gerne antreffen, um es noch zu thun, und dieses ist es, was sie hierher bringt. Publicia hat ihrer Ungeduld nachgegeben, allein sie fürchtet, ihr Nachgeben könne ihrer jungen Gebieterin nachtheilig sein, wenn sie Appius etwan antreffen sollte. Sie findet ihre Treue dadurch beleidiget und erkennt, daß es der bitterste Vorwurf sein würde, den sie sich selbst machen könnte. Diesem Unglücke vorzukommen, nöthiget sie Virginien, mit ihr wieder fortzugehen; doch in eben dem Augenblicke entdeckt sie den Decemvir. Voller Bestürzung ruft sie sogleich aus: „Gerechter Himmel! meine Besorgniß trifft ein. Ich sehe den Appius."

Bei diesem Namen erkaltet das Herz der Virginia, und diese tugendhafte Römerin stellt ihre Aufseherin zwischen sich und den Decemvir, um ihr gleichsam zur Schutzwehr zu dienen. Doch dieses verhindert den Appius nicht, sich ihr zu nähern und ihr Alles zu sagen, was die Liebe nur Zärtliches und Lebhaftes einflößen kann. Publicia, welche beständig ihrer Pflicht auf das Genaueste nachzukommen sucht, erinnert den Decemvir an die Antwort, die sie ihm schon im Namen ihrer jungen Gebieterin gegeben habe, und setzt hinzu: „Schmeichle Dir nicht, daß Virginia Deinem Verlangen heut geneigter sein werde! Sie ist kein Weibsbild, welches gewohnt ist, Reden anzuhören, die ihre Tugend beleidigen. Wende Dich damit zu Andern, die sie anhören wollen, wenn Du Dich durch ihr Stillschweigen nicht einer neuen noch größern Kränkung aussetzen willst.“

Der Decemvir ist zu verliebt, als daß er sich so plötzlich sollte abschrecken lassen, und beschwört sie, daß sie ihm erlauben wolle, Virginien alle die Stärke seiner Leidenschaft zu erkennen zu geben, oder daß ihm wenigstens diese anbetenswürdige Schöne mit ihrem eignen Munde die abschlägliche Antwort ertheilen dürfe. Doch die Aufseherin erklärt ihm, daß es umsonst sein würde, wenn sie es auch erlaubte, ja, wenn auch Virginia selbst darein willigte.

Um sowohl die Eine als die Andre zu gewinnen, zeigt Appius Beiden die Vortheile, die sie aus dem Opfer seines Herzens und seines Ansehens ziehen könnten. „Fragt Ihr denn,“ spricht er zu ihnen, „so wenig nach dem Glücke, daß Ihr es so verächtlich von Euch stoßet? Und Du, Virginia, kannst Du mit einem gleichgültigen Auge Denjenigen zu Deinen Füßen sehen, welchem als Herrn von Rom Alles zu Gebote steht? Schmeichelt es Dir so gar wenig, daß er Dir nicht einmal des geringsten Zeichens der Erkenntlichkeit werth zu sein scheinet? Ich halte Dich für zu klug, als daß Du Dein Glück so hassen und den Appius verachten solltest, der Dir seine Hoheit anbietet und aufopfert.“

Unterdessen kömmt er damit nicht weiter. Virginia und Publicia halten es für ihrer unwürdig, sich durch die Reizungen des Eigennutzes und des Glückes verführen zu lassen. Der Decemvir geräth darüber in Wuth, er kann sich nicht länger halten und drohet der Virginia, ihr und ihrem Geliebten die Wirkungen seines Zorns und der Macht, die sie verachtet, em=

pfinden zu lassen. „Ich will Dich," spricht er, „die Güter, die Du verachtest, höher schätzen lehren. Ich will — —"

Publicia will ihn hier unterbrechen, doch Virginia legt ihr Stillschweigen auf und ergreift das Wort selbst. Wenn es Klugheit und Anständigkeit von ihr forderten, bei verliebten Schmeicheleien taub zu sein, so ist es mit Drohungen ganz anders beschaffen. Es würde eine Niederträchtigkeit sein, sie ruhig zu ertragen, und ihr edler Stolz erlaubt es ihr nicht. Was kann sie auch mehr beleidigen, als daß man sie zu der geringsten unanständigen Schwachheit für fähig hält? Obschon ihre Familie geringer als die Familie des Decemvirs ist, so weicht sie ihr doch nicht an Verdiensten. Niemanden ist der Ruhm unbekannt, den sie erhalten hat, und den sie noch itzt ohne dem geringsten Fleck behauptet. Sollte Appius allein keine Kenntniß davon haben? Und weiß er denn übrigens nicht, daß Virginia ihr Herz nicht mehr in ihrer Gewalt hat? Weiß er denn auch nicht, daß er kein Recht hat, einigen Anspruch darauf zu machen? Warum wagt er es dennoch? Auf was gründet er sich, da er das untadelhafte Band, welches den Icilius und die Virginia verbindet, zertrennen will? Ist er es nicht selbst, welcher das Gesetz bekannt gemacht hat, das die Heirathen zwischen Patriciern und Plebejern verbietet? Wie kann er die Unverschämtheit haben, sich von demselben auszuschließen? Sollte nicht schon das genug sein, ihn zurückzuhalten, wenn ihm die Tugend der Virginia auch nicht bekannt wäre? Darf er sich wohl schmeicheln, diese Tugend zu verführen? Heißt nicht, nur so etwas zu denken, sie beleidigen? Daran zu zweifeln und es zu versuchen, heißt dieses nicht, sich selbst schuldig machen? Was für starke Gründe können nicht dem Decemvir vorgelegt werden, um ihm die Ungerechtigkeit und die Abscheulichkeit seines kühnen Unternehmens zu zeigen! Virginia vergißt keinen einzigen, und nachdem sie sogar dem Decemvir einen ewigen Groll geschworen, sagt sie zum Schlusse: „Mäßige also Deine nichtswürdige, blinde und eitle Kühnheit, mit der Du nichts suchst, als mich zu beleidigen. Befürchte, daß mich die Götter entweder selbst oder durch die Hand eines Sterblichen vielleicht rächen werden!" — Mit diesen Worten geht sie zugleich mit ihrer Aufseherin ab.

Dritter Auftritt.

Appius will sie zurückhalten; er ruft sie, aber es ist umsonst. Bald aber sieht er auf sich selbst zurück und schämt sich

einer solchen Schwachheit. Er hält es für seiner unwürdig, wie der Pöbel zu lieben und sich den Gesetzen dabei zu unterwerfen. Wenn seine Liebe dergleichen erkennen müßte, so würde er glauben, daß sein Ansehen dadurch eingeschränkt wäre. Er vermeint, daß seine Ehre darauf beruhe, sich überall Gehorsam zu verschaffen. Er faßt hierauf den Entschluß, seine Wuth zu verbergen, ein ruhiges und freudiges Ansehen anzunehmen, um seine Absichten desto gewisser zu erreichen, in der That aber Gewalt, List, Betriegerei und Alles anzuwenden, wodurch er über das hartnäckige Weigern der Virginia siegen könne. „Es empfinde dieses Weibsbild, was Derjenige vermag, welcher Rom beherrscht und keinen Höhern erkennt, Derjenige, welcher nur deswegen Gesetze gegeben hat, damit er desto freier leben könne, kurz Derjenige, welcher durch seine Standhaftigkeit selbst die Religion wird zu zwingen wissen, sich nach seinem Gutdünken zu bequemen!"

Vierter Auftritt.

Hier wird er durch die Zurückkunft des Claudius unterbrochen, welchem er den schlechten Fortgang seines Unternehmens erzählt. Ob er gleich schon entschlossen ist, sich an nichts ferner zu kehren, ob er gleich bereits einen Anschlag ausgedacht, dem zu Folge er dem Cornelius einen Befehl zugeschickt, den Virginius nicht aus dem Lager zu lassen, sondern auf alle seine Handlungen sorgfältig Acht zu haben, und ob er gleich versichert, daß er die Gegenbemühungen des Icilius und des Numitor's, welche einzig und allein im Stande wären, sich ihm mit ihren Anhängern zu widersetzen, auf keine Weise fürchte: so gesteht er doch dem Claudius, daß die List, welche er erdacht habe, so sonderbar sei, daß er sie noch vorher überlegen wolle, ehe er sie zur Ausführung brächte.

Claudius, der würdige Liebling eines solchen Herren, mißbilliget diese Langsamkeit. Bei gegenwärtigen Umständen scheinet ihm die Eilfertigkeit unumgänglich nöthig zu sein, und da er überzeugt ist, daß man keine Zeit zu verlieren habe, so dringt er in den Appius, auf das Schleunigste seinen Entschluß zu fassen. „Entschließe Dich noch heut!" spricht er, „entschließe Dich noch in diesem Augenblicke! Fange an, meine Treue zu beschäftigen! Bediene Dich meiner, befiehl!"

Der Decemvir zweifelt an seinem Eifer nicht, und weil er endlich seiner Meinung nachgiebt, so will er ihm eben sein Vorhaben entdecken, als er durch die Ankunft des Icilius daran verhindert wird.

Fünfter Auftritt.

Dieser macht sich die Gelegenheit zu Nutze, um ihm seine Aufwartung zu machen und ihm mit dem verbindlichsten und ehrfurchtsvollsten Bezeigen seine Dienste anzubieten. Allein Appius kehrt ihm den Rücken zu und begiebt sich mit seinem Lieblinge fort, nachdem er hochmüthig zur Antwort gegeben: „Wenn ich mir auch selbst nicht genug wäre, so sind doch schon die Schergen, auch alsdann, wenn ich allein zu sein scheine, so nahe um mich, daß alle Gesellschaft für mich unnöthig ist, besonders weil ich bei ihnen, Icilius, nichts zu fürchten habe und versichert sein kann, daß man mir gehorcht."

Sechster Auftritt.

Es scheint, als ob der Anblick und die hochmüthige Antwort dieses Tyrannen die Wuth des Icilius aufs Neue angeflammt habe. Bei der Verzweiflung, Rom von seiner Höhe herabgestürzt, den Adel und das Volk unterdrückt und die Hitze und den Eifer der Römer für die Freiheit fast ganz erkaltet zu sehen, erstaunt er ebenso sehr über sich selbst, daß er, der so viele Andre durch seinen Widerstand, sich unter das schimpfliche Joch zu biegen, übertroffen habe, nunmehr selbst so geduldig die schimpflichen Reden dieses verhaßten Ungeheuers anhören könne. „Numitor," ruft er aus, indem er sich des Raths dieses klugen Alten erinnert, „das also ist die Frucht, die man von der Zurückhaltung seines Zornes hat? Was gewinne ich, wenn mich der Grausame beleidiget und ich mich nicht den Augenblick räche? Soll ich lieber warten, bis der Eigensinn des Schicksals mir die Gelegenheit versagt, die es mir heute anbietet? Ich schwöre bei dem allmächtigen Vater der Götter, welcher in unserm alten Latium verehret wird, daß, wenn mir jemals die Zeit loszubrechen erlaubet, dieser abscheuliche Barbar, dieser grausame Feind meiner Ruhe zu seinem Unglücke erfahren soll, daß noch unter den Ruinen des Vaterlandes ein römisches Herz zu finden sei!"

Siebenter Auftritt.

Icilius läßt seine Wuth austoben, als eben Virginia, die ihn in der Absicht, ihn selbst anzufeuern, aufsucht, mit der Publicia weinend herzukömmt. Sobald sie den Icilius gewahr werden, räth Publicia ihrer jungen Gebieterin, ihre Thränen zu hemmen; doch es ist umsonst. Das Herz der Virginia ist allzu empfindlich verwundet und von der kühnen Beleidigung des Decemvirs allzu schmerzlich durchdrungen. Sie muß ihnen wider ihren Willen freien Lauf lassen. Ihr Geliebter sieht es, wird darüber unruhig und fragt nach der Ursache. „So lange Icilius lebt, sprich, was kann Dich betrüben? Sollte Dich sein brennender Eifer, seine Liebe nicht gegen Alles beruhigen? Rede doch und verbirg mir die Ursache Deines Verdrusses nicht länger! Du hast itzt ohne Zweifel eine neue und eine empfindlichere, als die ist, die ich schon weiß."

Virginia läßt nicht sehr in sich dringen. Ihre Thränen haben angefangen, ihren Schmerz zu entdecken, und ihr Mund zaudert nicht, das Uebrige hinzuzuthun. Nachdem sie ihrem Geliebten zu verstehen gegeben, daß sie den Appius gesehen habe und nicht länger seinen unverschämten Reden ausgesetzt sein wolle, so entdeckt sie ihm ohne allem Umschweif ihr Verlangen. Sie ist nicht mehr die zärtliche Liebhaberin, die für das Leben ihres Liebhabers und ihr eignes zittert und den Zorn ihres theuren Icilius zu mäßigen sucht. Sie ist nunmehr ein wüthendes Weibsbild, welches nach nichts als Rache dürstet. Keine Gefahr ist fähig, sie zu erschrecken. Ihr Geliebter, so werth er ihr ist, soll Alles wagen. Sie will, daß er nebst ihrem Vater, den sie alle Augenblicke erwarte, nebst dem Numitor und den zwei Rathsgliedern auf das Schleunigste die nöthigen Maßregeln ergreife, um den Tyrannen zu stürzen und sein Vaterland, indem er sie räche, aus der schimpflichen Knechtschaft, in welcher es seufze, zu retten. „Icilius besonders," setzt sie hinzu, „darf sich an nichts weiter kehren. Was haben wir noch zu verlieren, wenn man uns die Freiheit sogar in den Gesetzen und in der Liebe raubet?"

So viel war nicht einmal nöthig, um den Icilius aufzumuntern, das Alleräußerste zu wagen. Es dauert ihn nur, daß er nicht in dem Augenblicke alle Verschworne versammeln und mit ihnen eilen kann, seine Hand in das Blut des grausamen Appius zu tauchen. Seitdem er weiß, daß seiner geliebten Virginia selbst daran gelegen ist, sind ihm alle Augenblicke kost-

bar. Er will sich einen jeden derselben sogleich zu Nutze machen, um Alles zu einer schleunigen Ausführung seines Anschlages zu veranstalten. Unterdessen räth er der Virginia, sich ohne Anstand wieder zu ihren Römerinnen zu begeben, welche sie bereits zur Feierung des Festes der Pales suchten; er verspricht ihr zugleich, daß er sie nicht aus dem Gesichte verlieren, sondern auf ihre Sicherheit äußerst bedacht sein wolle.

Nach diesen Versicherungen befürchtet Virginia weiter nichts. Sie ist an Geist und Herz mit dem Icilius vereint und scheuet weder den verhaßten Namen, noch selbst die Gegenwart des Tyrannen. Die zwei Verliebten nehmen hierauf auf das Zärtlichste von einander Abschied, versprechen sich eine beiderseitige Liebe, welche selbst der Tod nicht auslöschen soll, und Publicia schließt diese letzte Scene des dritten Aufzuges mit folgenden Worten: „Möchten doch die Götter an Euch Beiden zeigen wollen, daß sie die Tugend beschützen und belohnen, ob sie dieselbe gleich manchmal zu verlassen scheinen!“

Vierter Aufzug.

Erster Auftritt.

Der Anschlag des Appius in Ansehung der Virginia ist dem Claudius kein Geheimniß mehr. Appius selbst hat ihn davon unterrichtet und ihm die gehörigen Befehle ertheilet. Man kann es aus den Worten schließen, die er im Hereintreten zu dem Claudius sagt: „Dieses, Claudius, dieses ist das letzte Hülfsmittel, welches mir meine unumschränkte Herrschaft anbietet, um meinen brennenden Begierden Genüge zu thun. Du, der Du die Seele des ganzen Unternehmens sein mußt, mache Dich fertig, Alles, was ich Dir gesagt habe, zu vollziehen!“

Claudius entdeckt nunmehr vollends seinen verhaßten Charakter und zeigt, wie viel Aehnliches er mit dem Appius habe. „Wenn man,“ spricht er, „so glücklich ist, eine Creatur von Dir zu sein, so weiß man nichts zu antworten. Der Gehorsam spricht allein. Bis hierher sind weder Laster noch Schwierigkeiten fähig gewesen, mich zurückzuhalten. Die Gewohnheit und das Vergnügen, Dir zu dienen, zerstreuen alle Bedenklichkeiten.“

Noch mehr wird er durch die schmeichelhaften Versprechungen aufgemuntert, welche ihm der Decemvir macht. Er will ihm zum Lohne in Allem behülflich sein, wornach seine Begierde nur stre-

ben werde, und seine Unterstützung soll ihm in keiner Sache mangeln.

Zweiter Auftritt.

Nachdem aber Appius weg ist, so scheint es doch, als ob er beinahe unentschlossen sei, was er eigentlich thun solle. So lange er die Gefahr nur von Weitem gesehen hat, so lange hat ihm seine Verblendung nicht erlaubt, sie in ihrer ganzen Größe und nach allen ihren Eigenschaften zu entdecken, itzt aber, da er sie in der Nähe betrachtet und sich ihr eben aussetzen soll, ist es ganz etwas Anders. Ihr Anblick scheint ihn zu erschrecken. Die Ungewißheit des Ausganges, die traurigen Folgen, welche dieses Unternehmen haben kann, bewegen ihn, einige kluge Betrachtungen anzustellen; und ob ihn diese Betrachtungen gleich nicht anders Sinnes machen, so halten sie ihn doch einige Zeit in Ungewißheit, und seine Kühnheit geht fast verloren. Unterdessen sind sie viel zu schwach, als daß sie einen allzu dauerhaften Eindruck auf ein verderbtes Herz machen sollten, und es währt nicht lange, so hat er sie gänzlich aus seiner Einbildung verjagt. Das Glück ist viel zu reizend für ihn, als daß er es nicht zu erhalten suchen solle, wenn es ihm auch noch so theuer zu stehen käme. Die allerabscheulichsten Laster sind bei ihm gerechtfertiget, wenn sie geschickt sind, glücklich zu machen. Was liegt ihm daran, daß die That, die er begehen soll, ihresgleichen nicht habe? Wenn er keine Ehre dabei einlegt, so wird er doch Nutzen daraus ziehen, welches seine Eitelkeit ebenso sehr schmeicheln muß. Dieses ist ihm genug, und in diesem Entschlusse begiebt er sich beiseite, weil er Virginien nebst der Publicia und andern Römerinnen gewahr wird.

Dritter Auftritt.

Unter dem Vorwande einer kleinen Unpäßlichkeit, die ihr in der ungesunden Luft zugestoßen sei, bittet Virginia die Römerinnen, es nicht übel zu nehmen, daß sie sich nach Hause begeben müsse. Die Römerinnen sind wegen ihrer Gesundheit besorgt und wollen sie begleiten, worein Publicia auch williget, als plötzlich der treulose Claudius erscheint, auf Virginien losgehet, sie bei der Hand ergreift und gebietrisch spricht: „Du mußt mir vorher folgen, weil es erlaubt ist, das Seine wiederzunehmen, wo man es findet!“

Virginia erstaunt über diese Gewaltsamkeit und ruft aus: „Was soll dieses sagen, mächtige Götter!“ Aber Claudius antwortet ihr mit Ungestüm: „Es will sagen, daß Du nicht als Diejenige geboren bist, die Du Dir zu sein einbildest; sondern Du bist die Tochter einer Sclavin, die mir zugehört, und itzt will ich mich, da es mir der Zufall erlaubet, meines Rechts bedienen.“

Auf diese Rede nimmt das Erstaunen der Virginia noch mehr zu, und indem sie sich mit Gewalt aus den Händen ihres ungerechten Räubers losreißen will, ruft sie den Beistand der Götter an, welchen die Abscheulichkeit dieser Verleumdung bekannt sei. Publicia, die, wie es ihre Pflicht erfordert, bei ihrer Gebieterin festhält, ist über eine so gräßliche Beleidigung nicht weniger betroffen. Sie ist bei der Geburt der Virginia gegenwärtig gewesen, allein ihr Zeugniß kann hier von keinem Gewichte sein. Uebrigens fehlt ihr auch die Stärke, es geltend zu machen. Was kann sie also thun? Nichts, als um Rache zu schreien und die andern Römerinnen zu ersuchen, ein Gleiches zu thun, weil ihre eigne Freiheit in der Entführung der Virginia angegriffen sei. Dieses ist ihre einzige Hülfe. Eine von ihren Gefährtinnen erhebt auch sogleich die Stimme und ruft: „Römer, wann Ihr für die Ehre einer Weibsperson empfindlich seid, so eilet schleunig herzu, ihr beizustehen!“

Vierter Auftritt.

Sie findet auch sogleich einen Vertheidiger an dem Numitor, welchen seine großmüthige Gesinnung den Augenblick herbeibringt. Aber wie erstaunt dieser Römer, als er Virginien in den Händen des Claudius gewahr wird! „Was seh' ich!“ ruft er. „Virginien beleidiget man! Wie kannst Du Dich, Claudius, einer solchen Ausschweifung unterfangen?“

Doch Claudius läßt sich durch diese Frage nicht abschrecken, sondern bestehet auf seinem Vorgeben und antwortet mit Uebermuth: „Weil ebendasselbe Gesetz, Numitor, welches mich berechtiget, das Meine zu vertheidigen, mir zugleich die Macht giebt, es Dem, der sich dessen anmaßen will, wieder zu nehmen.“

Umsonst wirft ihm Numitor seine Ungerechtigkeit vor; umsonst nimmt er Virginien bei der Hand, um sie ihm zu entreißen, und räth ihm, sie fahren zu lassen; umsonst ermuntert Virginia selbst durch Reden und Thränen ihren Vetter, sie zu befreien; der Betrieger Claudius ist unbeweglich. In der Ge-

wißheit, daß er den Richter bei dieser Streitigkeit für sich haben werde, sagt er zu dem Numitor: „Es ist so leicht nicht, sie mir wieder zu nehmen.“ Und zu Virginien spricht er: „Und Du schmeichle Dir nur nicht, das Geringste durch Deine verstellten Thränen zu erlangen! Der,“ fährt er gegen Beide fort, „welcher uns richten muß, wird meine Gründe gewiß hören.“

Unterdessen bestehet Numitor darauf, Virginien zu haben, und Claudius, welcher durchaus nicht nachgiebt, spricht: „Brauche keine Gewalt bei einer Sache, die durch einen Rechtsspruch muß entschieden werden! Höre nicht auf das unsinnige Geschrei eines Weibes! Spare Deine Mühe, oder — —“ Hier machen sie Beide eine Bewegung, der Eine, um Virginien zu befreien, und der Andre, um sie zu behalten, bis sie endlich den Appius mit seinen Schergen herbeikommen sehen, da sie denn Claudius fahren läßt.

Fünfter Auftritt.

Appius thut, als ob er von nichts wisse, und fragt, indem er herzukömmt, mit einer angenommenen frommen Miene, woher das Geschrei, das er gehört habe, entstanden, und welches der Unheilige sei, der die Begehung eines so feierlichen Tages beunruhige. „Sollte man etwa vergessen haben,“ setzt er hinzu, „daß es in Rom einen Beschützer der Freiheit des Volks und seiner Andacht giebt? Gleich entdeckt mir die Ursache einer so großen Unordnung, oder mein Zorn wird —“

Claudius fällt ihm ins Wort, und mit einer Miene, die allen Verdacht einiges Verständnisses unter ihnen vernichtet, bittet er ihn vor allen Dingen, seinen Zorn zu mäßigen. Hierauf entdeckt er ohne Schwierigkeit, daß er selbst der vornehmste Urheber dieses Lärms sei, und bemüht sich, ihm durch folgende Erzählung die Ursache davon anzugeben. „Dieses arme Weibsbild, welches sich einbildet, die Tochter des Virginius und der Numitoria zu sein, hat zu ihrer Mutter eine elende Sclavin, Namens Servilia gehabt, die ich gekauft habe, und die mir zugehört. Ihre vorgegebene Mutter kaufte sie gleich nach der Geburt und gab sie für ihre Tochter aus, um durch diese Unterschiebung ihre Unfruchtbarkeit zu verbergen. Ich habe sie hier angetroffen, und da ich gewiß weiß, daß sie mir zugehört, und glaubte, die Römerinnen würden meinem unleugbaren Rechte nur schwach widerstehen können, so wollte ich mir sie wieder zueignen. Numitor, der auf das Geschrei herbeikam, setzte sich ohne Grund darwider. Und

mittlerweile kamst Du dazu, da ich dann sogleich aus Ehrfurcht von meinem Unternehmen abstand."

Der Decemvir scheinet sich wieder zu besänftigen und will von dem Numitor wissen, was er hierauf zu antworten habe. Numitor versichert, daß dieses die schändlichste Betriegerei sei, die jemals ein Mensch erfunden habe. Ganz Rom ist für ihn und Publicia insbesondre, welche allezeit Numitorien die Virginia an ihrer Brust habe säugen sehen. „Was kannst Du für Dich anführen, Nichtswürdiger?" sagt er zu dem Claudius. „Was kannst Du einem so klaren Zeugnisse entgegensetzen?"

Der Betrieger Claudius ist nichts weniger als betroffen. Er verwirft Publicien als verdächtig, und wenn ihm Numitor nicht den Augenblick Virginien wiedergeben wolle, so erbiete er sich, sogleich glaubwürdige Zeugen, die aller Parteilichkeit unfähig wären, darzustellen.

Doch Appius will dieser Erläuterung ausweichen. Die Angelegenheit ist allzu wichtig, und die Untersuchung würde allzu lang sein. Weder Zeit noch Ort sind dazu bequem. Es sind auf dem Markte eine Menge Personen in Bewegung, und er muß sich durchaus nicht von dem vornehmsten Gegenstande seiner Aufmerksamkeit abziehen lassen. Alle Sorgfalt der Obrigkeit muß dem andächtigen Eifer des Volks gewidmet sein. Und dieses ist für den Decemvir der scheinbare Vorwand, warum er sich itzt die Zeugen zu hören weigert. Alles, was er thun kann, ist, daß er die Entscheidung dieses Handels auf den Nachmittag verschiebt. Die Hitze des Volks wird ohne Zweifel ein Wenig nachgelassen haben, und der Zulauf desselben wird nicht so beträchtlich sein. Durch diesen Aufschub werden beide Theile Zeit haben, sich zur Führung ihrer Beweise vorzubereiten. Sie können alsdenn vor dem Tribunale des Decemvirs erscheinen und daselbst ihre Rechte vortragen und vertheidigen und bei der höchsten Macht, welche Rom verehret, Gerechtigkeit suchen. Unterdessen aber, behauptet Appius, müsse man sich der Virginia versichern. Er kann nicht umhin, für Denjenigen eingenommen zu sein, welcher sich seinen Sclaven wieder zueignen will. Das Recht scheint ihm einigermaßen durch die That selbst gerechtfertiget zu sein, und er hat auch sonst noch für sich einige geheime Bewegungsgründe, welche ihn so zu denken nöthigen. Was kann er also bei diesen Umständen thun? Er muß vorläufig befehlen, daß diese Unglückliche (das sind seine eigne Worte) in die Hände des Claudius oder einer andern sichern Person, die dieser Römer erwählen würde, geliefert werde.

Numitor bezeigt dem Decemvir sein Erstaunen, daß er ihn wider alle Gerechtigkeit einem Betrieger, einem Nichtswürdigen, auf ein bloßes Vorgeben, das nicht die geringste Wahrscheinlichkeit habe, den Besitz desjenigen, was er verlangt, zusprechen höre, ohne sich an so viel rechtschaffne Personen, welche wider ihn zeugen, zu kehren. Ist es erlaubt, die Ehre eines angesehenen Bürgers so zu erniedrigen? Will man ihm das Seinige, ohne ihn zu hören, rauben? Soll dieses der Lohn für die ausnehmenden Dienste sein, die er dem Vaterlande leistet? Wird man ihm nicht erlauben, da er Rom so nahe ist, seine eigene Sache zu vertheidigen? Kann man sich weigern, einen Termin zu seiner Verhörung anzusetzen? Wird man ihn zu Rom so verächtlich mißhandeln, itzt, da er eben das Seine dazu beiträgt, die siegenden Adler dem Feinde fürchterlich zu machen? Sollte sich Appius zu solchen Ausschweifungen verleiten lassen? Numitor thut, als ob er sich dieses nicht überreden könne, und beschwört daher den Decemvir, sein gesprochnes Urtheil zu widerrufen.

Appius gesteht, daß Virginius in Ansehung seiner und seiner Vorfahren viel Achtung verdiene, allein dieses sei nicht Grundes genug, den Lauf der Gerechtigkeit aufzuhalten. Je nützlicher dieser Römer dem Vaterlande sei, desto weniger schicke es sich, ihn zurückzurufen. Wäre es wohl gerecht, ihn, der der allgemeinen Mutter diene, für die man Alles aufopfern müsse, wegen eines zweifelhaften Handels zurückkommen zu lassen, besonders da es so viele Rechtsgelehrte giebt, welche ihn untersuchen und aufs Reine bringen können? Wenn Claudius die Ausführung seines Rechts bis zu Ende des Krieges versparen wolle, so sei es der Decemvir ganz wohl zufrieden. Außerdem aber könne er sich, aller seiner Gewalt ungeachtet, nicht entbrechen, ihm, sobald er es verlange, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Claudius nimmt sich wohl in Acht, einen solchen Vorschlag anzunehmen. Er setzt sich feierlich darwider, daß man den Virginius erwarten wolle. „Die Anhänger dieses Gegners,“ sagt er, „könnten vielleicht vermögend sein, alsdann mit Gewalt das Urtheil zu verhindern, welches sein ungegründetes Recht nicht aufhalten kann.“

Dieser abschläglichen Antwort ungeachtet beharrt Numitor darauf; er stützt sich auf die Feierlichkeit des Tages und auf die notorische und empfindliche Beschimpfung, die den Virginius in Gegenwart einer solchen Menge Menschen treffen würde, und sucht durch diese Vorstellungen den Claudius zu bewegen.

Doch Appius, dem daran gelegen ist, das, was er gethan hat, zu behaupten, antwortet, es sei seine eigentlichste Pflicht, die Streitigkeiten, welche unter dem Volke entstehen, beizulegen; auch die allerheiligste Beschäftigung müsse ihn nicht davon abhalten, und der Schimpf, wenn anders einiger damit verknüpft sei, könne Demjenigen nicht zugerechnet werden, der aus Unwissenheit in der Sache nicht eher habe verfahren können.

Da Numitor sieht, daß Alles, was er vorbringt oder einwirft, nichts nützen will, so verlangt er, daß man wenigstens ihm die Virginia aufzuheben geben solle, weil er ihr nächster Anverwandter sei und selbst durch die Gesetze, welche Appius auf die zwölf Tafeln habe graben lassen, dazu berechtiget werde. Doch eitle Zuflucht! Appius, der die Gesetze gemacht hat, weiß sie auch nach seinem Willen auszulegen. Ihr Wille ist nach seiner Meinung gar nicht, einem Vetter dasjenige zu vergönnen, was man einem Vater, wenn er es als Vater begehrte, ohne Grausamkeit nicht versagen könnte. Die Umstände sind hier ganz anders. Der Decemvir verlangt also, daß man seinem Befehle ohne Aufschub nachkommen solle, weil er itzt unumgänglich Angelegenheiten des Staats besorgen müsse und also nicht länger überlästige Reden anhören könne, die zu nichts taugten.

Sein unwürdiger Liebling scheint darüber vergnügt, Virginia aber, welche bis hieher ein finstres Stillschweigen beobachtet hatte, glaubt nunmehr, es brechen zu müssen. Sie will die List dieses schändlichen Urtheils entdecken und der ganzen Welt offenbaren, warum die Bosheit ein so gräßliches Verfahren wider sie beginne. Sie ist auf das Aeußerste gebracht und hat sich für nichts mehr zu scheuen. Die Menschen hören sie ohne Erbarmung an, sie muß also die Götter zu ihrem Beistande anrufen, ehe Appius sie ohne Vertheidigung finde und seine schändliche Begierden zu stillen vermögend sei. „So mache ich dann kund," sagt sie zu dem Decemvir mit erhabner Stimme, „daß die viehische und strafbare Leidenschaft die einzige Ursache ist — —" Hier fällt ihr Appius ins Wort und sagt: „Mach ein Ende, nichtswürdige Sclavin!" Und hierauf befiehlt er dem Claudius, die Kühnheit dieses Weibsbildes zurückzuhalten, und seinen Schergen, an die Vollstreckung seines Befehls Hand anzulegen.

Der Liebling ergreift Virginien sogleich bei der Hand, und diese unglückliche Römerin, deren Klagen nichts verhindern kann, bemüht sich, sich mit Gewalt loszureißen, und ruft aufs Neue: „Römer! Icilius!"

Hierdurch scheint sie den Zorn des Claudius erregt zu haben, welcher ihr den Mund zuhalten will und ihr zu schweigen befiehlt, oder zu fürchten, daß er sie mit Gewalt dazu nöthigen werde.

Diese Härte bringt endlich den Numitor auf; er ermahnt den Claudius, die Ehre der Virginia auf solche Art nicht zu beleidigen, sondern er und sein Herr möchten sich so lange mäßigen, bis man sie angehöret habe; doch Virginia läßt ihn nicht weiter reden. Sie ist in ihrer Verwirrung allzu aufgebracht und glaubt fest, daß sie in ihrem geliebten Icilius einen hitzigern und standhaftern Vertheidiger finden werde, und fährt daher fort zu rufen: „Komm! fordre Deine Gattin wieder! Wo bist Du? Warum hörst Du mein Geschrei nicht?"

Sechster Auftritt.

Sie wird in ihrer Erwartung nicht betrogen. Icilius hört sie, antwortet ihr, erscheint den Augenblick, reißt sie mit Gewalt aus den Händen des Claudius und spricht zu diesem Treulosen: „Weg, Barbar! Du mußt keine Hand entheiligen, die mir selbst nicht erlaubt ist zu berühren! Dein scheußliches Unternehmen ist gar bald von Mund zu Mund bis zu meinen Ohren gelangt. Das Volk breitet es bereits als das abscheulichste Deiner Verbrechen aus, und die Neugierde hält noch Diejenigen auf dem Markte zurück, die Du hier und da zerstreut siehst. Deine Forderung scheint ihnen so sonderbar, daß sie Dir sie kaum zutrauen. Sie warten voll Scham und Wuth, daß man sie ihnen bekräftige. Du allein bist bei Deiner frechen Unternehmung blind und bestehst darauf, eine Person zu mißhandeln, die Dir nichts als Ehrerbietung einflößen sollte. Umsonst, Tollkühner, schmeichelst Du Dir, sie zu erhalten! Wie hast Du Dir einbilden können, daß sie Dir Jemand zusprechen werde, so lange Icilius noch lebt?"

Durch diese Frage fühlt sich der Decemvir beleidiget und ergreift sogleich das Wort und sagt: „Wenn Rom einen obersten Richter erkennt, kann die Gerechtigkeit wohl noch durch die Furcht aufgehalten werden? Dieses zu versuchen, kömmst Du zu spät, Icilius. Deine Drohungen werden mich nicht bewegen, dasjenige zu widerrufen, was ich einmal gesprochen habe."

Doch diese hochmüthige Antwort ist auch ebenso wenig vermögend, den muthigen Icilius abzuschrecken. Er ist ganz

anders als Numitor und erklärt dem Decemvir, daß er sich nicht werde begnügen lassen, sich seinem ungerechten Urtheile durch bloße Worte zu widersetzen. Er hat noch in seinem Arme Stärke genung, die grausame Wuth des Appius und seiner Anhänger zurückzuhalten. So lange er lebet, wird er es zu verwehren wissen, daß ihm Claudius seine Gattin entreiße und sie zu einer Beute der viehischen Lust des Decemvirs mache. War es für den grausamen Appius nicht genug, daß er die Consuls und Tribune, welche eine sichre Zuflucht für den Adel und für das Volk waren, aufhob? Hätte er sich nicht damit sollen begnügen lassen, daß er den Römern die stärkste Stütze ihrer Freiheit geraubet, indem er dem Volke durch seine Treulosigkeit die Berufung auf die allgemeinen Versammlungen benommen? Will er noch durch eine andre abscheuliche List die Ehre der keuschen Römerinnen kränken und sie zu seinen Ausschweifungen mißbrauchen? Mag er doch mit Allem, was er als Reichthum ansieht, den Durst, der ihn verzehret, löschen, mag er ihn doch, wenn dieses nicht genug ist, in dem reinen und edeln Blute der Römer kühlen: nur verehre er wenigstens ihre Gattinnen und suche sie nicht zu Opfern seiner wüthenden Wollust zu machen! Es schickt sich für römische Seelen nicht, sich bis zur Erduldung einer solchen Entehrung herabzulassen. Als Erben der Keuschheit ihrer Vorfahren bewahren sie in dieser Tugend das Andenken ihrer ersten Stifter. Appius, wenn er es darauf ankommen läßt, soll erfahren, daß es noch Männer giebt, welche dem Beispiele des Brutus zu folgen fähig sind! Er soll wissen, daß, obgleich die Furcht die Bewegungen, die unter dem Volke entstehen, unterdrückt, er dennoch deswegen nichts mehr gesichert ist! Der, der den Brutus in der Liebe nachahmet, wird es ihm auch an Entschlossenheit und Muthe gleich thun. Wie? Icilius sollte von der Hand des nichtswürdigen Unterhändlers der unreinen Lüste des Decemvirs die anbetenswürdige Schönheit empfangen, die ihm von ihrem Vater selbst versprochen ist? Nein, nein! Appius schmeichle sich dessen nur nicht! Er lege diesen Wahn ab und lasse sich von seiner Leidenschaft nicht verblenden! Die Römer, welche den Icilius begleiten und mit einem scharfen Blick Alles, was vorgehet, bemerken, werden sein unbilliges Urtheil niemals unterschreiben. Die Soldaten kennen gleichfalls die Tapferkeit und Verdienste des Virginius allzu gut, als daß sie bei dergleichen Gelegenheit einem so großen Manne entstehen sollten. Wenn sich aber auch Niemand dieser Ungerechtigkeit widersetzen, noch sich der Ehre des

Schwiegervaters und des Eidams annehmen sollte, so sind die zwei Verliebten allein vermögend genug, die sträflichen Anschläge des Decemvirs fehlschlagen zu lassen.

Durch die Entschlossenheit, mit welcher Icilius dieses spricht, wird Einer von den Römern aus seinem Gefolge dreiste gemacht und erklärt öffentlich, daß er bei einem so gerechten Unternehmen auf den Beistand aller seiner Mitbürger, sobald er ihn nöthig haben werde, Rechnung machen könne.

Alle diese Reden werden von dem Appius frech und unverschämt gescholten, gleichwohl aber machen sie einigen Eindruck bei ihm. Er thut, als ob er sie nicht sowohl für eine Folge der Liebe des Icilius gegen Virginien, sondern für eine Wirkung des boshaften Neides dieses Römers hielte, welcher gerne einen Aufstand unter dem Volke anspinnen und vermittelst desselben das Ansehen des Tribunats, nach dem er strebe, wieder herstellen möchte. Unter dem Vorwande also, daß er mehr Klugheit als Rache zeigen wolle, um seine Aufführung zu rechtfertigen und dem Icilius alle Gelegenheit zu einem Aufruhre zu benehmen, ist er es zufrieden, daß Virginia ihre Freiheit so lange wieder erhalte, bis der Handel vor seinem Richterstuhle geschlichtet sei. „Ich befehle,“ spricht er, „daß diese Unglückliche, deren Namen ich noch nicht einmal weiß, frei bleibe, und ich hoffe, daß Claudius aus Liebe zur Ruhe des Vaterlandes darein willigen werde.“

Claudius findet keine Ursache, sich darwider zu setzen. Die vorgegebene Gerechtigkeit, die er begehrt, ist blos aufgeschoben. Alles, was er verlangt, ist dieses, daß Icilius Virginien nicht ohne Gewährleistung überkomme. Ein Römer von dem Gefolge des Icilius erbietet sich, mit allen seinen Gefährten dafür zu stehen; doch Icilius, welcher ihre Dienste auf eine wichtigere Gelegenheit versparen will, wenn sich dergleichen zeigen sollte, dankt ihnen und schlägt sich mit den Anverwandten der Virginia selbst als hinlänglich sichere Gewährleister vor, die Appius in Ansehung ihrer Personen und des Ranges, den sie bekleiden, nicht ausschlagen könne.

Der Decemvir, welcher genöthiget ist, sich in die Zeit zu schicken, macht auch nicht die geringste Schwierigkeit, sie anzunehmen, und wendet dieses zur Ursache vor, daß er dadurch seine Redlichkeit rechtfertigen und seine größere Neigung zur Gnade als Strenge an den Tag legen wolle, ob er gleich dem Rechte nach befugt sei, sie nicht anzunehmen, wenn er nicht wolle, wie er den Numitor davon überzeugt zu haben sich schmeichle.

Siebenter Auftritt.

Nachdem sich Appius und sein Liebling hierauf wegbegeben haben, so drückt Virginia ihrem Befreier alle ihre Dankbarkeit aus. Sie ist ihm ihre Ehre und ihre Freiheit schuldig, zwei Schätze, die sie für kostbarer hält als ihr Leben. Sie wollte daher fast, daß sie ihn noch nicht zu ihrem Gemahl erwählt hätte, damit sie ihm so große Wohlthaten durch das Geschenk ihres Herzens bezahlen könne. Alles, was sie thun kann, ist, ihm auf ewig diese Freiheit, die sie von ihm habe, zu weihen, wenn er sie als ein Gut, das ihm ohnedem zugehöret, annehmen will.

Diese Belohnung ist allzu schmeichelhaft, als daß sie Icilius nicht mit dem größten Eifer annehmen sollte. Je reizender sie ihm aber vorkömmt, desto mehr bedauert er es, daß er nicht alle seine Anhänger bei sich habe, um Virginien von aller Unruhe durch die gänzliche Stürzung ihres Feindes befreien zu können; allein er hat derselben nur eine Handvoll aufraffen können, und auch die zwei Rathsglieder mangeln ihm, weil sie entweder, was ihm begegnet sei, nicht erfahren haben oder, wie er vermuthet, so schleunig ihm nicht zu Hülfe haben kommen können. In Ansehung seiner wenigen Kräfte hat er sich also noch Glück zu wünschen, daß er dem ungerechten Appius nur so viel Furcht eingejagt, daß er nicht nach aller Härte seiner Gewaltsamkeit verfahren.

Virginia giebt dem Icilius zu verstehen, daß sie, was den Valerius und Horatius anbelange, ganz anders denke; sie verspart es aber bis auf eine andre Zeit, sich deutlicher zu erklären, weil itzt keine vortheilhafte Gelegenheit dazu ist und sie übrigens Beide herzukommen sieht.

Achter Auftritt.

Valerius und Horatius rennen eiligst herbei und versichern den Icilius, daß sie, sobald sie das, was vorgegangen sei, erfahren hätten, auf das Ungesäumteste zu ihm geeilet wären, sogar daß sie sich nicht einmal Zeit genommen, ihre Leute davon zu unterrichten.

Icilius antwortet ihnen, daß die Eilfertigkeit sehr wichtig hätte sein können, wenn der kühne Appius auf seiner gräßlichen Treulosigkeit bestanden wäre, daß er aber auf ihre Tapferkeit Rechnung mache, im Fall diesen Nachmittag die ungerechten For-

derungen des Claudius, über welche der Decemvir alsdann sprechen werde, über das Recht siegen sollten.

Ob ihm nun schon die zwei Rathsglieder ihr Wort geben, daß sie ihm mit allen ihren Leuten beistehen wollen, so scheint doch Virginia, welche noch immer mißtrauisch ist, ihnen nicht viel Glauben beizumessen. Sie bemüht sich daher, durch Vorstellungen, wie sie nur immer ihren Ehrgeiz rege zu machen fähig sein können, sich der Wirkungen dieses Versprechens zu versichern, und dringet ihnen eine neue Bekräftigung ab, daß sie sie nicht verlassen wollen.

Nach so oft wiederholten Angelobungen glaubt Icilius, daß er nichts mehr zu fürchten habe, und legt alles Mißtrauen beiseite. Endlich ist Numitor der Meinung, daß man zusehen müsse, ob Virginius, welchen man erwarte, angekommen ist, um mit ihm zu überlegen, was nunmehr zu thun sei. Es gehet also ein Jeder ab, ausgenommen Valerius und Horatius.

Neunter Auftritt.

Diese Zwei sind erfreut, daß sie alle Gemüther zur Rache geneigt sehen und die Geschicklichkeit gehabt haben, dem Icilius ihre wahre Triebfeder zu verbergen. Sie argwohnen zwar, daß Virginius und Numitor viel zu scharfsichtig sind, als daß sie sich hinters Licht sollten führen lassen. Aber was verschlägt es ihnen, wenn einem Jeden für sich daran gelegen ist, die Sache zu treiben, und ein Jeder seinen besondern Vortheil in der Verschwörung findet. Sie beschließen also, ehe sie abgehen, daß sie fortfahren wollen, die Hoffnung dieser zwei Alten zu unterstützen, ihren Zorn in Gluth zu erhalten und Alles zu einem glücklichern Ausgange vorzubereiten. „Das hieße nicht siegen," sagt Horatius, „wenn Virginia frei und Rom in Knechtschaft bliebe."

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Nachdem Virginius aus dem Lager angelangt, begiebt er sich auf den Markt in Begleitung des Icilius, des Numitor's, der Virginia, der Publicia und eines Trupps von Römern und Römerinnen. Hier nun beklagt er sich gleich

anfangs, seine Ehre den viehischen Lüsten des Appius und der Betriegerei des Claudius zum Raube ausgesetzt zu sehen. Da ihm die Götter Numitorien genommen, so hätten sie ihm wenigstens Virginien gelassen, um ihm in seinem Alter zum Troste zu dienen; aber nun muß diese unschuldige Schöne die Leidenschaft eines ehrlosen Wollüstlings erwecken und dadurch ihrem Vaterlande zu einem Gegenstande des Aergernisses werden! Was für Kränkung ist dieses nicht für ihn! Wenn er nur noch einige Hoffnung, einige Zuflucht vor sich sähe! Aber so fehlt ihm Alles. So viel Eifer Valerius und Horatius zu haben sich auch stellen, so glaubt er doch nicht, daß er große Rechnung auf sie machen dürfe. Hat man ihm nicht gesagt, daß sie sich nicht eher gezeigt hätten, als bis Icilius Virginien schon wieder frei gemacht, und daß sie noch darzu ganz allein gewesen? Hätten sie eine vorsichtigere Aufführung beobachten können? Virginius kennt ihre Maximen. Sie mögen sagen oder thun, was sie wollen, so weiß er doch, daß sein Nutzen dasjenige gar nicht ist, was sie zur Absicht haben. Ihre verschlagne Staatsklugheit hat sie die Ausführung hochmüthiger Anschläge, die sie gemacht haben, bis itzt versparen lassen. Diese zu Stande zu bringen, ist das Einzige, worauf sie sinnen; sie suchen nichts, als die Gemüther zu erbittern und alsdann sich die Gelegenheit zu Nutze zu machen. Sobald die Sachen so beschaffen sein werden, daß sie nichts mehr zu fürchten haben, werden sie sich aller Heftigkeit ihrer herrschsüchtigen Wuth überlassen. Was wird die Frucht des glücklichen Ausganges ihrer Unternehmungen sein? Die Wiederherstellung der Consuls. Sie werden die Namen der Obrigkeit ändern, in der That aber wird die Unterdrückung immer ebendieselbe bleiben. Auf das Volk darf man auch keine Rechnung machen, weil ein Nichts es in Bewegung setzt und ein Nichts es auch beruhiget. Wenn es einmal aufgebracht ist, so wird es sich der Gefahr mit Ungestüm aussetzen, so lange es sich nämlich einbildet, daß man ihm nur wenig widerstehe oder gar vor ihm fliehe; merkt es aber, daß man sich nicht vor ihm scheuet, so wird es gar bald seiner natürlichen Furchtsamkeit nachgeben. Man muß sich übrigens nicht einbilden, daß Appius noch einmal sein tyrannisches Ansehen brauchen werde, ohne vorhero alle nöthige Maßregeln genommen zu haben. Die ungerechten Urthelssprüche seiner Leidenschaft vollziehen zu lassen, wird er ohne Zweifel die Truppen zu Hülfe nehmen, deren eine große Anzahl in dem Capitolio ist. Er läßt gemeiniglich nichts auf den Zufall ankommen. Er

thut Alles mit Vorsichtigkeit. Hat man nicht einen Beweis von seiner List an dem Befehle, welchen er an den Cornelius stellte, daß er den Virginius nach Rom zu kommen verhindern solle? Dieser Befehl kam zu eben der Zeit im Lager an, als Virginius von dem Numitor Bericht erhielt, und es war bereits Alles so wohl veranstaltet, daß er schwerlich würde haben durchkommen können, wenn er nicht die allerunbekanntesten Schleifwege genommen hätte. Kurz, Alles bringt ihm das größte Mißtrauen gegen den Decemvir bei. Virginius sieht nichts, was seine Verwirrung und seine Unruhe nicht vermehre. Je mehr er nachdenkt, desto bestürzter wird er. Er fürchtet zwar nicht, daß es ihm an Muthe, Allem zu widerstehen, fehlen werde, aber Virginiens Zustand zerreißt ihm das Herz. Gesetzt auch, daß die gute Sache siege, so wird es doch gewiß nicht anders als durch die Gewalt der Waffen geschehen können, und seine geliebte Tochter wird allzeit Gefahr laufen, entweder die Ehre oder das Leben zu verlieren. „So habt Ihr mich, mächtige Götter," ruft er aus, „keiner andern Ursache wegen so vielen Gefahren, in welchen ich mich befunden habe, entrissen, als um mich heut solchen Widerwärtigkeiten preiszugeben? Habt Ihr nur deswegen die Dauer meines hohen Alters verlängert? Habt Ihr nur deswegen — — —"

Hier unterbricht Virginia ihren Vater und will seinen Schmerz zu lindern versuchen. Sie bemüht sich, ihm die Hoffnung einzuflößen, daß das Glücke vielleicht Mitleiden mit ihr haben oder auch, nach seiner eignen Unbeständigkeit, sich für sie erklären werde. Allenfalls aber, versichert sie, lieber das edle Blut, welches in ihren Adern rinne, zu vergießen, als entehren zu lassen. Dieser heldenmüthige Entschluß thut dem Alten Genüge, welcher, so lange seine Tochter darinne beharren werde, kein widriges Schicksal fürchten zu dürfen versichert.

Numitor will ihn des Valerius und Horatius wegen beruhigen. Ob er schon selbst in ihre Treue ein Mißtrauen setzt, so behauptet er doch, daß sie bei gegenwärtiger Gelegenheit ihren Beistand nimmermehr versagen können. Es scheint ihnen zu viel daran gelegen zu sein, daß Appius über den Widerstand des Virginius und des Volkes, auf welchen sie alle ihre Hoffnung gründen, nicht siege.

Icilius geht noch weiter. Wenn auch alle Beide, Valerius und Horatius, ausbleiben sollten, so versichert er doch, daß Virginius, Numitor und er unter dem Beistande der

jungen Mannschaft, welche ihn begleite, und deren Tapferkeit schon bekannt sei, über die Gewalt und den Stolz des Decemvirs lachen könnten. Unterdessen ist er aber noch immer für diese zwei Patricier eingenommen und ist nicht damit zufrieden, daß man sie durch einen schimpflichen Verdacht beleidige. Sie sind nur noch vor einem Augenblicke bei ihm gewesen und haben ihm die Versicherungen ihrer Treue und ihrer Freundschaft erneuert. Dieses ist nach seiner Meinung genug, blindlings auf sie und ihre Anhänger, welche zahlreich, tapfer und entschlossen sind, zu trauen.

Auf diese Rede versichert Virginius, daß es gar nicht sein Wille sei, diese zwei Rathsglieder zu verschreien. Sein hohes Alter und seine lange Erfahrung haben ihn gelehrt, daß sie es nicht für schimpflich halten, ihren eignen Nutzen dem zufälligen Vortheile ihrer Freunde vorzuziehen. Er zweifelt auch ebenso wenig an der Tapferkeit und Entschlossenheit der Anhänger des Icilius, er befürchtet nur, daß nicht Alle, die sich einlassen möchten, ebendieselbe Tapferkeit zeigen, und daß sie nicht sowohl Vertheidiger abgeben, als blos die Zahl vermehren werden. Wollte sich wohl Icilius unterfangen, ihm diesen Argwohn zu benehmen? Oder wollte er ihm wohl beweisen, daß dieses weder natürlich, noch glaublich, noch wahrscheinlich wäre? Uebrigens lassen den Virginius sein Alter, seine Gemüthsart, seine väterliche Liebe nichts Glückliches voraussehen. Er setzt alle seine Hoffnung auf die jungen Römer, welche ihm Icilius so sehr rühmet. Ihnen kömmt es zu, die Vertheidigung eines unglücklichen und betrübten Alten über sich zu nehmen. Ihnen kömmt es zu, Virginien, diese traurige Schöne, von einem Schicksale zu befreien, von welchem die Freiheit der keuschen Römerinnen abhängt. Alles, was Virginius von ihnen verlangt, um die Frucht eines so wichtigen Unternehmens nicht zu verlieren, ist dieses, daß sie alle ihre Thaten nach dem Plane, den er ihnen durch sein Beispiel zeigen werde, einrichten möchten. Er will auch, daß Icilius die Klugheit Allem vorziehe und so lange an sich halte, bis er den Dolch in seiner Hand sehen werde.

Ob nun gleich so viel Mäßigung gar nicht nach dem Geschmacke des Icilius ist, so bequemt er sich doch aus Achtung und Ehrfurcht gegen den alten Virginius nach dessen Willen. Die Römer folgen seinem Beispiel, und nachdem Virginius verlangt, daß sie sich durch einen Eid anheischig machen sollen, so willigen Icilius und die Uebrigen darein. Endlich muß

ihm auch Virginia versprechen, ihre Thränen und ihr Geschrei nach seinem Befehle einzurichten.

Zweiter Auftritt.

In dem Augenblicke kömmt der Decemvir in Begleitung des Claudius und unter Bedeckung der Schergen und Soldaten dazu, welche sich um den Richterstuhl, auf den er sich setzt, stellen. Er thut gleich anfangs, als ob er von allen Bemühungen, die man, das Volk aufzubringen, angewendet habe, hinlänglich unterrichtet sei, und drohet daher, alle seine Gewalt und Entschlossenheit anzuwenden, Diejenigen zurückzuhalten und zu bestrafen, welche kühn genug sein würden, die öffentliche Ruhe zu stören und die Gerechtigkeit zu verhindern, welche in dem Staate die Grundfeste der Freiheit sei. Er wirft hierauf dem Virginius vor, daß er aus dem Lager entlaufen und nach Rom ohne Urlaub, seinem Eide zuwider, gekommen sei. Er setzt voraus, daß er von dem Cornelius Nachricht davon müsse bekommen haben, und will, daß eine weit wichtigere Sache darunter verborgen sei als der Handel mit Virginien. Damit er unterdessen zeige, wie wenig er sich deswegen beunruhige, so befiehlt er dem Claudius, sogleich seine Forderung vorzutragen, und dem Virginius, seine Sache zu vertheidigen.

Claudius gehorcht ohne Anstand und behauptet zu Unterstützung seines Vorgebens, daß Numitoria unfruchtbar gewesen sei, und erbietet sich, seine Sclavin Servilia und verschiedne andre Personen abhören zu lassen, welche an dem Verkaufe und an der Unterschiebung Theil gehabt hätten.

Virginius hebt damit an, daß er seine Zurückkunft nach Rom vertheidiget. „Auf die Nachricht," sagt er zu dem Decemvir, „die man mir von dem, was Virginien zugestoßen, ertheilte, und von deren Wahrheit ich itzt durch die Gefahr, welcher sie Deine Leidenschaft aussetzet, nur allzu wohl überzeugt werde, habe ich das Lager verlassen, um zu ihrem Beistande herzuzueilen. Was die Erlaubniß des Cornelius anbelangt, von welcher Du vorgiebst, daß sie unumgänglich nothwendig gewesen sei, wenn man mich nicht als einen treulosen Ueberläufer betrachten solle, so glaube ich, daß ich sie deswegen ganz wohl habe entbehren können, weil man noch zweifelt, ob das Ansehen dieser obrigkeitlichen Person rechtmäßig ist. Vorausgesetzt also, daß mich blos meine Ehre und nicht das, was Du etwa erdenken willst,

nach Rom gebracht habe, so laß uns nunmehr zu der Sache selbst kommen, welche dieser Rechtshandel betrifft."

Er wendet sich hierauf gegen den Claudius und bestreitet dessen Vorgeben bis auf den ersten Grund. „Weit gefehlt," fährt er fort, „daß Numitoria unfruchtbar gewesen ist! ich habe vielmehr von ihr eine zahlreiche Nachkommenschaft erhalten, die mir aber bis auf die schöne Virginia, das genaueste Ebenbild aller meiner übrigen Kinder, der Tod entrissen hat. Dieses werden Verschiedne von Denen, die mich itzt hören, bezeugen können. Doch wenn auch Niemand etwas davon wüßte, ist es wohl wahrscheinlich, daß sie ihrer Unfruchtbarkeit durch die Tochter einer Sclavin würde haben aushelfen wollen? Sollte sie sich nicht viel eher an eine Freigeborne gewendet und von dieser etwa einen Sohn zu erhalten gesucht haben, welcher den Glanz seiner ehrlichen Herkunft nicht verleugnet hätte? Und wenn auch noch dieses einigen Zweifel litte und die Lügen dieses nichtswürdigen Betriegers noch nicht deutlich genug an den Tag legte, kann man wohl glauben, daß dieser Elende es so lange sollte haben anstehen lassen, ein Gut, das ihm zugehöre, wieder zurückzufordern? Ist es wohl zu glauben, daß er so lange werde gewartet haben, bis die ganz besondere und vollkommene Schönheit der Virginia, welche von dem Neide selbst gepriesen wird, ein Gegenstand seiner Unverschämtheit, welche das Eigenthum aller Lasterhaften ist, geworden wäre? Beweiset diese Aufführung nicht, daß in Ermangelung eines gegründeten Rechts die Ursache, die ihm seine böse Gemüthsart dargeboten, falsch und erdichtet sei?"

Ein jeder Andrer als Appius würde vielleicht nicht wissen, was er auf so triftige Vertheidigungen antworten solle; ihm aber, der in allen Ränken so geübt ist, fehlt es an Ausflucht gar nicht. Er ist es selbst, der für den Claudius antworten will. Er ist seines Gewissens wegen dazu verbunden. Jedermann weiß, wie ergeben ihm Claudius sei, und kann sich also leicht einbilden, daß er bei aller vorfallenden Noth seine Zuflucht zu seinem Beschützer werde genommen haben. Er nimmt also daher den Vorwand, zu versichern, daß ihn Claudius schon vor vielen Jahren inständigst gebeten habe, ihn zu dem Eigenthume Derjenigen wieder zu verhelfen, welche Virginius für seine Tochter halte. Er betheuert es, daß dieser Römer beständig wegen seines Rechts bei einerlei Gründen geblieben sei und sich allezeit auf ebendieselben Zeugen berufen habe, auf die er sich heut berufe. „Die öffentlichen Angelegenheiten," setzt er hinzu, „und die vorgefalle-

nen Veränderungen der Regierung sind wegen der vielen Beschäftigungen, die ich dabei gehabt, die Ursache dieses langen Aufschubes. Nun aber, da Claudius auf seiner Forderung besteht, kann ich mich nicht weigern, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen."

„Wie?" ruft Virginius; „ist es möglich, Appius, daß Dich Deine Blindheit der offenbaren Wahrheit ungeachtet ein solches Urtheil fällen läßt? Bemerkst Du denn nicht, daß sich dieser Betrieger auf Zeugen beruft und doch keine vorstellt? Willst Du das Volk aufs Neue zu schreien bewegen? Willst Du seine Ruhe nochmals auf das Spiel setzen? Verdienen die Töchter der Römer, daß Du ihnen ohne Untersuchung mit so vieler Härte und Verachtung begegnest? Nimm Dich in Acht, daß ein solches Verfahren —"

Diese Rede beleidiget den Appius zu sehr, als daß er sie nicht unterbrechen sollte. Er steht zornig auf und spricht: „Meine Wuth wird aufgebracht, da ich die Vollziehung meines Urtheils durch Deine boshaften Ausflüchte so lange verzögern sehe. Du willst ohne Zweifel die Anhänger des Icilius dadurch Zeit gewinnen lassen, sich zu versammeln; doch meine Wache soll mir bald Gehorsam verschaffen! Gleich, Schergen und Soldaten, macht, daß dem Eigenthümer seine Sclavin wieder zugestellt werde!"

Diese setzen sich hierauf sogleich in Bewegung, doch Virginius hält sie zurück, indem er vorstellt, daß die Gewalt gegen ein Weibsbild, welche nichts als ihre Thränen entgegenstellen könne, ganz unnöthig sein würde. Es scheint ihm übrigens, daß Claudius, ohne etwas zu befürchten, warten und Appius einige Vorschläge, die er thun wolle, anhören könne, weil sie doch die Macht in Händen hätten. Dieser unglückliche Vater will noch einen neuen Versuch wagen, Virginien zu retten. Es ist ihm nicht möglich, die natürliche Zärtlichkeit abzulegen, er will also lieber sein ganzes Vermögen hingeben, wenn man ihm nur diese geliebte Tochter lassen wolle. Er will nichts als die Waffen behalten, das Eigenthum eines jeden würdigen Bürgers. Seine langen Dienste, seine bekannten Thaten, seine Lorbeern, seine Wunden, sein hohes Alter, sein durch die Last und Beschwerlichkeiten des Krieges entkräfteter Körper sind die Gründe, die er zur Genehmhaltung dieses Vergleichs anführt. Er beschwört den Decemvir, einige Achtung davor zu haben und nicht zuzugeben, daß ein so schlechtes und unschuldiges Mittel, die Parteien zu vereinigen, fruchtlos bleibe.

Doch Claudius will von keinem Vergleiche hören. „Kein Vortheil," sagt er, „kann die Beschimpfung wieder gut machen, die man meiner Redlichkeit erwiesen hat!"

Und Appius seines Theils behauptet, daß diese Betrachtung, welche die Ehre zum Grunde habe, ihm den Mund schließe und die Hände binde.

Umsonst bestehet Appius sowohl bei dem Einen als bei dem Andern darauf. Claudius versichert, daß seine eigne Ehre ihn einen so vortheilhaften Vergleich auszuschlagen nöthige, und der Decemvir schützt seine Unparteilichkeit vor, ihn zu befehlen. Alles, was der verzweifelnde Vater erhalten kann, ist, daß er mit seiner Tochter noch insgeheim reden darf, und zwar unter dem Vorwande, wo möglich einige Erläuterungen von ihr zu erhalten, die seinen Schmerz etwa lindern könnten. Appius legt ihm aber gleichwohl die Bedingung auf, daß sie Claudius nicht aus dem Gesichte verlieren solle, worein Virginius auch willigen muß und es verspricht. Der Vater und die Tochter begeben sich also zusammen weg, und Claudius folgt ihnen.

Dritter Auftritt.

Nachdem sie weg sind, befiehlt der Decemvir allen Uebrigen, sich gleichfalls fortzubegeben, weil, wie er sagt, der Proceß aus sei und sein Urtheil nicht aufgehoben werden könne. Er droht sogar, sie mit Gewalt dazu zu zwingen; doch der muthige Icilius, welcher bis itzt ein tiefes Stillschweigen beobachtet hat, antwortet ihm: „Deine Befehle, Appius, erschrecken mich nicht. In Erwartung Andrer kann ich mich noch nicht von hier begeben."

„Wie?" versetzt Appius; „so ist mein Zorn nicht vermögend, Deine Kühnheit im Zaume zu halten? Auf dann, Schergen und Soldaten —"

Vierter Auftritt.

Hier wird er durch die Ankunft des Valerius und Horatius unterbrochen, welche an der Spitze einer Menge Römer herbeieilen. Diese zwei Rathsherren brauchen weiter keine Mäßigung. Sie werfen dem Decemvir öffentlich seine Tyrannei und seine Ausschweifungen vor. Sie dringen darauf, daß er Virginien ihrem Vater zurückgeben oder des Mißvergnügens

so vieler rechtschaffnen Leute, die sie zurückverlangen, und die ihn ohne dieses Verbrechen schon verabscheuen, gewärtig sein solle. Doch Appius beharrt halsstarrig bei seiner Verirrung und antwortet mit zuversichtlicher Miene: „Ob ich gleich den ungestümen Lärm sehe, auf welchen sich Eure Kühnheit stützet, so werden die Drohungen meinen Arm doch nicht abwenden, so lange ihn die Gerechtigkeit selbst lenket."

Fünfter Auftritt.

In diesem Augenblicke erscheint Virginius wieder, mit einem blutigen Dolche in der Hand, und spricht einige abgebrochne Worte, welche seine Verwirrung, seinen Schmerz und seine Verzweiflung ausdrücken. Alle, die ihn sehen, sind in der größten Erwartung, und einen Jeden schauert, als endlich der unglückliche Greis anhebt: „Es ist geschehen, Barbar, es ist geschehen! Ich habe für meine Ehre nichts mehr zu fürchten. Dieser Dolch hat eben der schönen Virginia das Leben genommen, welche mit Vergnügen ihre Jugend und ihre Reize aufgeopfert, um ihre Tugend zu retten und sie gegen Deine strafbaren Begierden in Sicherheit zu setzen. Auch der nichtswürdige Claudius ist durch mein Schwert umgekommen!

„Nun aber, liebsten Freunde, — welche Wuth bemeistert sich meiner! — wenn meine grauen Haare einigen Trost von Euch hoffen können; wenn das schöne und unschuldige Opfer, welches ich habe schlachten müssen, die unbeweglichsten Herzen rühren kann; wenn die mächtige Liebe des Vaterlandes ihre Rechte zurückheischt; wenn der offenbare Mißbrauch der obersten Gewalt Eure alten Gesinnungen wieder erweckt; wenn Euch die Knechtschaft schimpflich und entehrend scheinet: so steht mir wider dieses Ungeheuer bei! Halte nicht länger an Dich, tapfrer Icilius! Und Ihr, edle Rathsglieder, verbindet Euch mit mir! Ob Ihr schon bis itzt uns zu Hülfe zu kommen gezaudert habt, so erlaubt Euch doch noch die Zeit, an der gemeinen Rache Theil zu nehmen.

„Die erniedrigte Vernunft verlangt den Tod des Tyrannen! Das Blut einer unglücklichen Römerin verlangt ihn!"

Welchen Streich versetzt diese Nachricht dem verliebten Icilius! Sein Haß, seine Wuth, sein gerechter Zorn gegen den Decemvir kennen weiter keine Grenzen. Er zieht sogleich den Degen, und da die Uebrigen Alle ein Gleiches thun, so stürzen sie insgesammt auf den Appius und seine Wache. Die zwei

Rathsglieder treten auf ihre Seite, und der stolze Appius, welcher viel zu schwach ist, einen so harten Anfall auszuhalten, ist genöthiget, mit seinen Leuten in das Capitolium zu fliehen.

Sechster Auftritt.

Indem man ihn verfolgt, beklagt Publicia mit den andern Römerinnen das traurige Schicksal der Virginia und die unglücklichen Umstände, in welchen sie sich selbst befinden. Sie sehen überall nichts als Graus, Verwirrung und Schrecken. Und indem sie so zwischen Furcht und Hoffnung schweben, bitten sie die Götter, das Leben der tapfern Verschwornen zu erhalten und ihren Waffen Sieg zu verleihen.

Siebenter und letzter Auftritt.

Unterdessen verbleiben sie nicht lange in dieser grausamen Ungewißheit. Icilius kömmt mit seinem vom Blute rauchenden Degen in der Hand zurück und meldet ihnen den Tod des verhaßten Appius.

Diese Nachricht lindert ein Wenig den Schmerz der Publicia; doch ist dieses für sie, deren Herz von dem Verluste ihrer Gebieterin auf das Empfindlichste durchdrungen ist, und die nach nichts als nach Rache dürstet, noch nicht genug. Sie muß zu ihrer Tröstung noch wissen, wie der Barbar umgekommen ist. Sie ersucht den Icilius, es ihr zu erzählen, damit sie an der Ehre dieses Ausganges Theil nehmen könne, und Icilius thut ihr mit Folgendem ein Genüge.

„Kaum waren wir, Publicia, über ihn hergefallen, als ihn seine Schergen und seine Soldaten verließen. Sie flohen und zerstreuten sich, ohne einen Streich zu wagen, die Einen aus Haß, die Andern aus Furcht. Als der Tyrann sich von Schwertern umringt sahe und gewahr ward, daß ich bereits den Arm erhoben hatte, ihn ohne Erbarmen zu durchstoßen, so stieß er sich sein eigen Schwert durch die nichtswürdige Brust, fast in eben dem Augenblicke, als er von dem meinigen durchbohrt ward. Der Geschwindigkeit also ungeachtet, mit welcher er sich den Streich versetzte, kann ich sagen, daß ich zu seinem Tode etwas beigetragen habe, ob ich ihn schon nicht zuerst verwundet. Sobald man ihn in seinem Blute schwimmend auf den Boden gestürzt und unter schrecklichem Gebrülle den Geist aufgeben sahe, beschlossen alle

Verschworne, ein so großes Werk nicht unvollendet zu lassen, sondern gingen einmüthig, auch die übrigen Tyrannen, die an seinen Gewaltthätigkeiten Theil gehabt, aufzusuchen und zu bestrafen. Ich aber, als ein betrübter und aufrichtiger Liebhaber, den kein andrer Gegenstand von dem kostbaren Gute, das ich verloren habe, so leicht abwendig machen kann, eile, meiner geliebten Virginia mit gefälligen Händen die letzte Ehre zu erweisen. Ich will, ihr Gedächtniß zu verewigen, ihrer Asche ein Grabmal errichten, welches sie den spätesten Jahrhunderten überliefern soll. Kommt, begleitet mich, Ihr getreuesten Freundinnen meiner Geliebten! Ihr Verdienst und meine Liebe heischen es. Ihr werdet meine Thränen rechtfertigen und sie eines so großen Gegenstandes würdig machen helfen."

Publicia ist über das, was sie gehört hat, vergnügt und beschließt das ganze Stück mit folgenden Worten: „Komm, Icilius, komm, und vergiß nicht, dadurch, daß die zwei Bösewichter unbegraben liegen bleiben, und durch das prächtige Leichenbegängniß, welches Du für Virginien vorhast, der Welt zwei Beweise zu geben, daß die Tugend niemals ohne Belohnung und das Laster niemals ohne Strafe bleibe!"

IV.

Auszug aus dem „Schauspieler“

des Herrn

Remond von Sainte Albine.[1])

Ich habe lange Zeit vorgehabt, dieses Werk des Herrn von Sainte Albine zu übersetzen. Doch Gründe, die ich am Ende anführen will, haben mich endlich bewogen, die Uebersetzung in einen Auszug zu verwandeln. Ich werde mich bemühen, ihn so unterrichtend als möglich zu machen.

Unsre Schrift ist schon im Jahr 1747 zu Paris auf zwanzig Bogen in Octav unter folgendem Titel ans Licht getreten: **Le Comédien. Ouvrage divisé en deux Parties; par M.** *Remond de Sainte Albine.* Ich kann von ihrem Verfasser weiter keine Nachricht geben, als daß er selbst kein Schauspieler ist, sondern ein Gelehrter, der sich auch um andre Dinge bekümmert, welche die Meisten ohne Zweifel wichtiger nennen werden. Ich schließe dieses aus seinem Aufsatze **Sur le Laminage** (Vom Blechschlagen), wovon ich bereits die dritte Ausgabe habe angeführt gefunden.

Sein Schauspieler ist, wie gleich auf dem Titel gesagt wird, ein Werk, welches aus zwei Theilen besteht. Zu diesen kommt noch eine Vorrede und eine kurze Einleitung.

In der Vorrede wundert sich der Verfasser, daß noch Niemand in Frankreich darauf gefallen sei, ein eigentliches Buch über die Kunst, Tragödien und Komödien vorzustellen, zu verfertigen. Er glaubt, und das mit Recht, seine Nation habe es mehr als

1) Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. (IV.) S. 209—266. — A. d. H.

irgend eine andre verdient, daß ihr ein philosophischer Kenner ein solches Geschenk mache. — — Was er sonst in der Vorrede sagt, sind Complimente eines Autors, die eines Auszuges nicht wohl fähig sind. Man läßt ihnen nichts, wenn man ihnen die Wendungen nicht lassen will.

Die Einleitung fängt mit einer artigen Vergleichung der Malerei und Schauspielkunst an. Diese erhält den Vorzug. „Umsonst rühmt sich die Malerei, daß sie die Leinewand belebe, es kommen aus ihren Händen nichts als unbelebte Werke. Die dramatische Dichtkunst hingegen giebt den Wesen, welche sie schafft, Gedanken und Empfindungen, ja sogar vermittelst des theatralischen Spiels Sprache und Bewegung. Die Malerei verführt die Augen allein. Die Zauberei der Bühne fesselt die Augen, das Gehör, den Geist und das Herz. Der Maler stellt die Begebenheiten nur vor. Der Schauspieler läßt sie auf gewisse Weise noch einmal geschehen. Seine Kunst ist daher eine von denjenigen, welchen es am Meisten zukömmt, uns ein vollständiges Vergnügen zu verschaffen. Bei den übrigen Künsten, welche die Natur nachahmen, muß unsre Einbildungskraft ihrem Unvermögen fast immer nachhelfen. Nur die Kunst des Schauspielers braucht diese Nachhülfe nicht, und wenn ihre Täuscherei unvollkommen ist, so liegt es nicht an ihr, sondern an den Fehlern Derjenigen, welche sie ausüben.“ — — Hieraus folgert der Verfasser, wie unumgänglich nöthig es sei, daß sich Diejenigen, die sich damit abgeben wollen, vorher genau prüfen. Sie müssen untersuchen, ob ihnen nicht diejenigen natürlichen Gaben fehlen, ohne welche sie nicht einmal dem allergemeinsten Zuschauer gefallen können. Besitzen sie diese, so kömmt es darauf an, diejenigen Vollkommenheiten zu erlangen, welche ihnen den Beifall der Zuschauer von Geschmack und Einsicht erwerben. „Die Natur muß den Schauspieler entwerfen. Die Kunst muß ihn vollends ausbilden.“

Nach diesen zwei Punkten ist das ganze Werk geordnet. In dem ersten Theile nämlich wird von den vorzüglichsten Eigenschaften geredet, welche die Schauspieler von der Natur müssen bekommen haben. In dem zweiten Theile wird von dem gehandelt, was sie von der Kunst erborgen müssen.

Der erste Theil sondert sich wiederum in zwei Bücher ab. Das erste Buch macht verschiedne Anmerkungen über die natürlichen Gaben, welche allen Schauspielern überhaupt unentbehrlich sind. Das zweite Buch betrachtet diejenigen natür-

lichen Gaben, welche zu dieser oder jener Rolle insbesondere erfordert werden.

Wir wollen das erste Buch näher zu betrachten anfangen. Es besteht aus vier Hauptstücken und zwei angehängten Betrachtungen. Gleich das erste Hauptstück untersucht, ob es wahr sei, daß es vortrefflichen Schauspielern an Witze gefehlt habe. Man glaubt zwar fast durchgängig, daß man sich auch ohne Witz auf der Bühne Ruhm erwerben könne, allein man irrt gewaltig. Kann ein Schauspieler wohl in seiner Kunst vortrefflich sein, wenn er nicht in allen verschiednen Stellungen mit einem geschwinden und sichern Blicke dasjenige, was ihm zu thun zukömmt, zu erkennen vermag? Eine feine Empfindung dessen, was sich schickt, muß ihn überall leiten. „Doch nicht genug, daß er alle Schönheiten seiner Rolle faßt. Er muß die wahre Art, mit welcher jede von diesen Schönheiten auszudrücken ist, unterscheiden. Nicht genug, daß er sich blos in Affect setzen kann, man verlangt auch, daß er es niemals als zur rechten Zeit und gleich in demjenigen Grade thue, welchen die Umstände erfordern. Nicht genug, daß sich seine Figur für das Theater schickt, daß sein Gesicht des Ausdrucks fähig ist, wir sind unzufrieden, wenn sein Ausdruck nicht beständig und genau mit den Bewegungen zusammentrifft, die er uns zeigen soll. Er muß nicht blos von der Stärke und Feinheit seiner Reden nichts lassen verloren gehen, er muß ihnen auch noch alle die Annehmlichkeiten leihen, die ihnen Aussprache und Action geben können. Es ist nicht hinreichend, daß er blos seinem Verfasser treulich folgt, er muß ihm nachhelfen, er muß ihn unterstützen. Er muß selbst Verfasser werden, er muß nicht blos alle Feinheiten seiner Rolle ausdrücken, er muß auch neue hinzuthun; er muß nicht blos ausführen, er muß selbst schaffen. Ein Blick, eine Bewegung ist zuweilen in der Komödie ein sinnreicher Einfall und in der Tragödie eine Empfindung. Eine Wendung der Stimme, ein Stillschweigen, die man mit Kunst angebracht, haben zuweilen das Glück eines Verses gemacht, der nimmermehr die Aufmerksamkeit würde an sich gezogen haben, wenn ihn ein mittelmäßiger Schauspieler oder eine gemeine Schauspielerin ausgesprochen hätte." — Der Witz ist ihnen also ebenso unumgänglich nöthig als der Steuermann dem Schiffe. Eine lange Erfahrung auf der Bühne kann zwar dann und wann den Mangel desselben verbergen, und ein Schauspieler ohne Witz kann andre Gaben in einem hohen Grade haben und sie oft zufälliger Weise so glücklich

anwenden, daß wir ihm Beifall geben müssen. Doch es währt nicht lange, so erinnert uns wieder ein Mißverstand in dem Tone, in der Bewegung, in dem Ausdrucke des Gesichts, daß wir seiner Organisation und nicht ihm den Beifall schuldig sind. — — Sonst hat man noch bemerkt, daß man die tragischen Schauspieler weit öfter als die komischen des Mangels am Witze beschuldiget hat. Dieser Unterschied kömmt ohne Zweifel daher, weil das Feine in dem Spiele der letztern von den gemeinen Zuschauern leichter kann erkannt werden als das Feine in dem tragischen Spiele. Der Witz in der Tragödie muß sich größtentheils, sowohl bei dem Verfasser als bei dem Acteur, unter der Gestalt der Empfindung zeigen, und man hat Mühe, ihn unter dieser Verkleidung zu erkennen. Und überhaupt geht man nicht sowohl in die Tragödie, seinen Witz, als sein Herz zu brauchen. Man überläßt sich den Bewegungen, die der Schauspieler erweckt, ohne zu überlegen, durch welchen Weg er dazu gelangt ist. — — Man muß aber nur hier merken, von was für einem Witze die Rede ist. An dem leichten Witze, welcher nur zur Prahlerei dienet und uns nur in Kleinigkeiten und unnützen Dingen ein Ansehen giebt, kann es ganz wohl großen Schauspielern gemangelt haben, aber niemals an dem gründlichen Witze, welcher uns das Verborgenste an einem Dinge entdeckt und es uns anzuwenden lehret. — — Von dem Witze kommt der Verfasser im zweiten Hauptstücke auf die Empfindung. Er untersucht, was die Empfindung sei, und ob sie bei dem tragischen Schauspieler wichtiger sei als bei dem komischen. Unter der Empfindung wird hier nicht blos die Gabe zu weinen verstanden, sondern dieses Wort hat einen größern Umfang und bedeutet bei den Schauspielern die Leichtigkeit, in ihren Seelen die verschiedenen Leidenschaften, deren ein Mensch fähig ist, auf einander folgen zu lassen. Aus dieser Erklärung ist das Uebrige zu entscheiden. In den Bezirk des Trauerspiels gehören nur sehr wenig Leidenschaften, Liebe, Haß, Ehrgeiz, welche noch dazu in dem Schrecklichen und Traurigen alle mit einander übereinkommen. Die Komödie hingegen schließt keine einzige Leidenschaft aus, und diese alle muß der Schauspieler annehmen und von einer auf die andre überspringen können. Weil aber die Leidenschaften in der Komödie nicht so gewaltsam sind als in der Tragödie, so muß der komische Schauspieler zwar die Empfindung in einem größern Umfange, der tragische aber in einem männlichern Grade besitzen. — — Mit der Empfindung hat das Feuer einige Ver=

wandtschaft, und von diesem untersucht der Verfasser im dritten Hauptstücke, ob ein Schauspieler dessen zu viel haben könne. Das Feuer besteht nicht in der Heftigkeit der Declamation oder in der Gewaltsamkeit der Bewegungen, sondern es ist nichts Anders als die Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Theile, die einen Schauspieler ausmachen, zusammentreffen, um seiner Action das Ansehen der Wahrheit zu geben. In diesem Verstande nun ist es unmöglich, daß eine spielende Person allzu viel Feuer haben könne. „Man wird sie zwar mit Recht tadeln, wenn ihre Action mit ihrem Charakter oder mit der Stellung, in welcher sie sich befindet, nicht übereinkömmt, und wenn sie, anstatt Feuer zu zeigen, nichts als convulsivische Verzückungen sehen und nichts als ein überlästiges Geschrei hören läßt. Allein alsdenn werden Leute von Geschmack ihr nicht allzu viel Feuer Schuld geben, sondern sie werden sich vielmehr beklagen, daß sie nicht Feuer genug hat; so wie sie, anstatt mit dem Publico bei gewissen Schriftstellern allzu viel Witz zu finden, vielmehr finden, daß es ihnen daran fehlt. Ein Schriftsteller leihet zum Exempel in einem Lustspiele dem Bedienten oder dem Mägdchen die Sprache eines witzigen Kopfes; er legt einer Person, welche von einer heftigen Leidenschaft getrieben wird, Madrigale oder Sinnschriften in Mund: und alsdenn sagt man, er habe allzu viel Witz. Genauer zu reden, sollte man vielmehr sagen, er habe nicht Witz genung, die Natur zu erkennen und sie nachzuahmen. So auch mit dem Schauspieler; kömmt er bei Stellen außer sich, wo er nicht außer sich kommen soll, so ist dieses unnatürlich. Allein er verfällt in diesen Fehler nicht aus Ueberfluß, sondern aus Mangel der Hitze. Er empfindet alsdenn nicht das, was er empfinden sollte, und drückt das nicht aus, was er ausdrücken sollte. Es ist daher kein Feuer, was wir bei ihm gewahr werden, sondern es ist Ungeschicklichkeit, es ist Unsinn." — — Aus diesem wird man leicht urtheilen können, ob ein Schauspieler des Feuers ganz und gar überhoben sein könne. Unmöglich, wenn man anders das, was wir angeführt haben, und nicht die bloße äußerliche Heftigkeit in der Stimme und in den Bewegungen darunter versteht. — — Bis hierher hat der Verfasser die innerlichen natürlichen Gaben betrachtet, nun kömmt er auf die äußerlichen und untersucht in dem vierten Hauptstücke, ob es vortheilhaft sein würde, wenn alle Personen auf dem Theater von ausnehmender Gestalt wären. „Gewisse Zuschauer, welche das sinnliche Ver=

gnügen dem geistigen vorziehen, werden mehr durch die Schauspielerinnen als durch die Stücke vor die Bühne gelockt. Als Leute, die nur gegen die Gestalt empfindlich und immer geneigt sind, ein liebenswürdiges Gesicht für Talente anzunehmen, wollten sie lieber gar, daß auch die alte Mutter des Orgon's im Tartüffe, die Madam Pernelle, reizend wäre.“ —— Doch diese Herren verstehen den Vortheil der Zuschauer sehr schlecht, und noch schlechter verstehen sie das, was die Einrichtung der Komödie selbst erfordert. Den erstern verstehen sie deswegen nicht, weil, wenn es wahr wäre, daß nur ausnehmend schöne Gestalten auf dem Theater erscheinen dürften, das Publicum nicht selten die vortrefflichsten Schauspieler entbehren würde, denen es sonst an keiner Art von Geschicklichkeit mangelt. Noch schlechter, wie gesagt, verstehen sie das, was die Einrichtung der Komödie erfordert, nach welcher die äußerlichen Vollkommenheiten unter die Acteurs nicht gleich vertheilt sein müssen, ja, nach welcher es sogar oft gut ist, wenn gewisse Acteurs einige von diesen Vollkommenheiten ganz und gar nicht besitzen. „Regelmäßige Gesichtszüge, ein edles Ansehen nehmen uns freilich überhaupt für eine Person auf dem Theater ein; allein es giebt Rollen, welche ihr weit besser anstehen, wenn ihr die Natur diese Vorzüge nicht ertheilt hat. Ich weiß wohl, daß man, ohne von dem Mangel der Wahrscheinlichkeit beleidiget zu werden, ja, daß man sogar mit Vergnügen eine junge Schöne die Person einer Alten und einen liebenswürdigen Schauspieler einen groben und tölpischen Bauer vorstellen sieht. Ich weiß wohl, daß wir nicht in die Komödie gehen, die Gegenstände selbst, sondern blos ihre Nachahmung zu sehen — gleichwohl aber muß man doch unter den Gattungen der komischen Rollen einen Unterschied machen. Einige ergetzen uns durch die bloße Nachahmung gewisser lächerlichen Fehler. Andre aber ergetzen uns durch die Abstechung, die sich entweder zwischen dem Vorgeben der Person und den Beweisen, auf welche sie dasselbe gründet, oder zwischen dem Eindrucke befindet, den sie bei denjenigen Personen, die mit ihr spielen, machen sollte, und zwischen dem Eindrucke, welchen sie wirklich bei ihnen macht. Je mehr ein Schauspieler in den Rollen von der ersten Art die Vollkommenheiten hat, die den Fehlern, welche er nachahmt, entgegengesetzt sind, desto mehr wissen wir es ihm Dank, wenn er uns gleichwohl eine vollkommene Abschilderung von diesen Fehlern macht. Je weniger aber in den Rollen von der zweiten Art ein Schauspieler die Vollkommenheiten hat, welche

die Person, die er vorstellt, haben will, oder welche ihm die andern ausschweifenden Personen des Stücks beilegen, desto lächerlicher macht er die närrische Einbildung des Einen und das abgeschmackte Urtheil der Andern, und desto komischer folglich wird seine ganze Action. Die Rolle eines Menschen, der nach der Meinung des Verfassers mit aller Gewalt den Titel eines Schönen haben will, wird weit weniger belacht werden, wenn sie von einem Komödianten gespielt wird, der sich dieses Titels in der That anmaßen könnte, als wenn sie einer vorstellt, der der Natur in diesem Stücke weniger zu danken hat. Der Irrthum eines albernen Tropfs, welcher einen Bedienten für einen Menschen von Stande ansieht, wird uns weniger ergetzen, wenn das gute Ansehen des Bedienten den Irrthum entschuldigen kann, als wenn er ganz und gar nichts an sich hat, das ihn rechtfertigen könnte. Weit gefehlt also, daß es gut sein sollte, wenn alle Schauspieler von reizender und ausnehmender Gestalt wären, es ist vielmehr unserm Vergnügen zuträglicher, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet sind. Unterdessen aber muß man diese Maxime nicht allzu weit ausdehnen. Wir erlauben ihnen zwar, gewisse Vollkommenheiten nicht zu haben, aber die gegenseitigen Fehler zu besitzen, verstatten wir ihnen durchaus nicht. Sie müssen sogar völlig von gewissen Mängeln frei sein, die uns bei andern Personen, die sich dem Schauspiele nicht widmen, wenig oder gar nicht anstößig sein würden. Dergleichen sind zu lange oder kurze Arme, ein zu großer Mund, übelgestaltene Füße" ꝛc. — Zu diesen vier Hauptstücken fügt der Verfasser noch zwei Anmerkungen, die mit dem Inhalte des ersten Buchs genau verbunden sind. Die erste ist diese: Die Schauspieler können in den Nebenrollen des Witzes, des Feuers und der Empfindung ebenso wenig entübrigt sein als in den Hauptrollen. Die Ursache ist, weil in guten Stücken auch die Nebenrollen nicht etwa zum Ausflicken da sind, sondern einen Einfluß in das Ganze haben und sich oft ebenso thätig erweisen als die allervornehmsten Personen. Die Vertrauten zum Exempel in den Trauerspielen haben oft so vortreffliche Stellen, besonders in den Erzählungen, die ihnen meistentheils aufgetragen werden, zu sagen, daß sie ohne Witz, ohne Feuer und ohne Empfindung gewiß Alles verderben würden. Die zweite Anmerkung ist diese: Wenn man auch schon die vornehmsten Vollkommenheiten hat, die zu einem Schauspieler erfordert werden, so muß man doch in einem ge-

wissen Alter zu spielen aufhören. Denn in den Schauspielen beleidiget uns unumgänglich Alles dasjenige, was uns Gelegenheit giebt, die Schwachheiten der menschlichen Natur zu überlegen und auf uns selbst verdrießliche Blicke zurückzuwerfen. Es werden hier blos diejenigen Rollen ausgenommen, deren Lächerliches durch das wahre Alter des Schauspielers vermehrt wird, zum Exempel die Rollen der Alten, die mit aller Gewalt noch jung sein wollen; auch muß man gegen Acteurs von außerordentlichen Gaben einige Nachsicht haben; nur werden diese alsdann so billig sein, wenn es in ihrer Gewalt stehet, keine andre als solche Rollen zu wählen, welche mit ihrem Alter nicht allzu sehr abstechen. Frankreich hat es selbst seinem Baron nicht vergeben, daß er noch in seinen letzten Jahren so gern junge Prinzen vorstellte. Es konnte es durchaus nicht gewohnt werden, ihn von Schauspielerinnen Sohn nennen zu hören, deren Großvater er hätte sein können.

In dem zweiten Buche des ersten Theils handelt der Verfasser von einigen Vorzügen, welche gewisse Schauspieler insbesondere haben müssen. Diese Schauspieler sind erstlich diejenigen, welche man in der Komödie vorzugsweise die komischen nennt; zweitens diejenigen, welche sich in der Tragödie durch ihre Tugenden unsere Bewunderung und durch ihre Unglücksfälle unser Mitleiden erwerben sollen, und drittens diejenigen, welche sowohl in der Tragödie als Komödie die Rollen der Liebhaber vorstellen. Alle diese haben gewisse besondere Gaben nöthig, welches theils innerliche, theils äußerliche sind. Dieser Eintheilung gemäß macht der Verfasser in diesem zweiten Buche zwei Abschnitte, deren erster die innerlichen und der zweite die äußerlichen Gaben untersucht. Wir wollen uns zu dem ersten Abschnitte wenden, welcher aus fünf Hauptstücken besteht. In dem ersten Hauptstücke zeigt er, daß die Munterkeit denjenigen Schauspielern, welche uns zum Lachen bewegen sollen, unumgänglich nöthig sei. „Wenn man,“ sind seine Worte, „eine komische Person vorstellt, ohne selbst Vergnügen daran zu haben, so hat man das bloße Ansehen eines gedungenen Menschen, welcher nur deswegen Komödiant ist, weil er sich seinen Lebensunterhalt auf keine andre Art verschaffen kann. Theilt man aber das Vergnügen mit dem Zuschauer, so kann man sich allezeit gewiß versprechen, zu gefallen. Die Munterkeit ist der wahre Apollo der komischen Schauspieler. Wenn sie aufgeräumt sind, so werden sie fast immer Feuer und

Genie haben." — Es ist aber hierbei wohl zu merken, daß man diese Munterkeit mehr in ihrem Spiele als auf ihren Gesichtern zu bemerken verlangt. Man giebt tragischen Schauspielern die Regel: Weinet, wenn Ihr wollt, daß ich weinen soll! und den komischen Schauspielern sollte man die Regel geben: Lachet fast niemals, wenn Ihr wollt, daß ich lachen soll! — Das zweite Hauptstück zeigt, daß Derjenige, welcher keine erhabne Seele habe, einen Helden schlecht vorstelle. Unter dieser erhabnen Seele muß man nicht die Narrheit gewisser tragischen Schauspieler verstehen, welche auch außer dem Theater noch immer Prinzen zu sein sich einbilden. Auch nicht das Vorurtheil Einiger von ihnen, welche große Acteurs den allergrößten Männern gleich schätzen und lieber gar behaupten möchten, es sei leichter, ein Held zu sein, als einen Helden gut vorzustellen. Die Hoheit der Seele, von welcher hier geredet wird, besteht in einem edeln Enthusiasmo, der von Allem, was groß ist, in der Seele gewirkt wird. Dieser ist es, welcher die vortrefflichen tragischen Schauspieler von den mittelmäßigen unterscheidet und sie in den Stand setzt, das Herz des gemeinsten Zuschauers mit Bewegungen zu erfüllen, die er sich selbst nicht zugetrauet hätte. — Mit diesem Enthusiasmo, welcher für diejenige Person gehöret, die Bewunderung erwecken soll, muß derjenige Theil der Empfindung verbunden werden, welchen die Franzosen unter dem Namen des Eingeweides (d'entrailles) verstehen, wenn ebendieselbe Person unser Mitleiden erregen will. Hiervon handelt das dritte Hauptstück. „Wollen die tragischen Schauspieler," sagt der Verfasser, „uns täuschen, so müssen sie sich selbst täuschen. Sie müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen; eine glückliche Raserei muß sie überreden, daß sie selbst Diejenigen sind, die man verräth, die man verfolgt. Dieser Irrthum muß aus ihrer Vorstellung in ihr Herz übergehen, und oft muß ein eingebildetes Unglück ihnen wahrhafte Thränen auspressen. Alsdann sehen wir in ihnen nicht mehr frostige Komödianten, welche uns durch gelernte Töne und Bewegungen für eingebildete Begebenheiten einnehmen wollen. Sie werden zu unumschränkten Gebietern über unsre Seelen, sie werden zu Zaubrern, die das Unempfindlichste empfindlich machen können — und dieses Alles durch die Gewalt der Traurigkeit, welche Leidenschaft eine Art von epidemischer Krankheit zu sein scheinet, deren Ausbreitung ebenso schnell als erstaunlich ist. Sie ist von den übrigen Krank-

heiten darinne unterschieden, daß sie sich durch die Augen und durch das Gehör mittheilet: wir brauchen eine mit Grund wahrhaft betrübte Person nur zu sehen, um uns zugleich mit ihr zu betrüben. Der Anblick der andern Leidenschaften ist so ansteckend nicht. Es kann sich ein Mensch in unsrer Gegenwart dem allerheftigsten Zorne überlassen, wir bleiben gleichwohl in der vollkommensten Ruhe. Ein Andrer wird von der lebhaftesten Freude entzückt, wir aber legen unsern Ernst deswegen nicht ab. Nur die Thränen, wenn es auch schon Thränen einer Person sind, die uns gleichgültig ist, haben fast immer das Vorrecht, uns zu rühren. Da wir uns zur Mühe und zum Leiden geboren wissen, so lesen wir voll Traurigkeit unsere Bestimmung in dem Schicksale der Unglücklichen, und ihre Zufälle sind für uns ein Spiegel, in welchem wir mit Verdruß das mit unserm Stande verknüpfte Elend betrachten." — Dieses bringt den Verfasser auf eine kleine Ausschweifung, welche viel zu artig ist, als daß ich sie hier übergehen sollte. — „Es ist nicht schwer," spricht er, „von unsrer Leichtigkeit, uns zu betrüben, einen Grund anzugeben. Allein desto schwerer ist es, die Natur desjenigen Vergnügens eigentlich zu bestimmen, welches wir bei Anhörung einer Tragödie aus dieser Empfindung ziehen. Daß man in der Absicht vor die Bühne geht, diejenigen Eindrücke, welche uns fehlen, daselbst zu borgen, oder uns von denjenigen, die uns mißfallen, zu zerstreuen, darüber wundert man sich gar nicht. Das aber, worüber man erstaunt, ist dieses, daß wir oft durch die Begierde, Thränen zu vergießen, dahin geführt werden. Unterdessen kann man doch von dieser wunderlichen Neigung verschiedne Ursachen angeben, und die Schwierigkeit dabei ist blos, die allgemeinste davon zu bestimmen. Wenn ich gesagt habe, daß das Unglück Andrer ein Spiegel für uns sei, in welchem wir das Schicksal, zu dem wir verurtheilet sind, betrachten, so hätte ich einen Unterscheid dabei machen können. Dieser Unterscheid kann hier seine Stelle finden, und er wird uns eine von den Quellen desjenigen Vergnügens, dessen Ursprung wir suchen, entdecken. Der Anblick eines fremden Elends ist für uns schmerzlich, wenn es nämlich ein solches Elend ist, dem wir gleichfalls ausgesetzt sind. Er wird aber zu einer Tröstung, wenn wir das Elend nicht zu fürchten haben, dessen Abschilderung er uns vorlegt. Wir bekommen eine Art von Erleichterung, wenn wir sehen, daß man in demjenigen Stande, welchen wir beneiden, oft grausamen Martern ausgesetzt sei, für die uns unsre Mittelmäßigkeit in Sicherheit stellet. Wir ertragen

alsdenn unser Uebel nicht nur mit weniger Ungeduld, sondern wir wünschen uns auch Glück, daß wir nicht so elend sind, als wir uns zu sein eingebildet haben. Doch daher, daß uns fremde Unglücksfälle, welche größer als die unsrigen sind, unsrer geringen Glücksumstände wegen trösten, würde noch nicht folgen, daß wir in der Betrübniß über diese Unglücksfälle ein Vergnügen finden müßten, wenn unsre Eigenliebe, indem sie ihnen diesen Tribut bezahlt, nicht dabei ihre Rechnung fände. Denn die Helden, welche durch ihr Unglück berühmt sind, sind es zugleich auch durch außerordentliche Eigenschaften. Je mehr uns ihr Schicksal rührt, desto deutlicher zeigen wir, daß wir den Werth ihrer Tugenden kennen, und der Ruhm, daß wir die Größe gehörig zu schätzen wissen, schmeichelt unserm Stolze. Uebrigens ist die Empfindlichkeit, wenn sie von der Unterscheidungskraft geleitet wird, schon selbst eine Tugend. Man setzt sich in die Classe edler Seelen, indem man durchlauchten Unglücklichen das schuldige Mitleiden nicht versaget. Auf der Bühne besonders läßt man sich um so viel leichter für vornehme Personen erweichen, weil man weiß, daß diese Empfindung durch die allzu lange Dauer uns nicht überlästig fallen, sondern eine glückliche Veränderung gar bald ihrem Unglücke und unsrer Betrübniß ein Ende machen werde. Werden wir aber in dieser Erwartung betrogen, und werden diese Helden zu Opfern eines ungerechten und barbarischen Schicksals, so werfen wir uns alsdann zwischen ihnen und ihren Feinden zu Richtern auf. Es scheint uns sogar, wenn wir die Wahl hätten, entweder wie die Einen umzukommen, oder wie die Andern zu triumphiren, daß wir nicht einen Augenblick in Zweifel stehen würden, und dieses macht uns in unsern Augen desto größer. Vielleicht würde die Untersuchung, welche von diesen Ursachen den meisten Einfluß in das Vergnügen habe, mit dem wir in einem Trauerspiele weinen, ganz und gar vergebens sein. Vielleicht wird jede von denselben nach Beschaffenheit derjenigen Seele, auf welche sie wirken, bald die vornehmste, bald die geringste." —— Wir kommen von dieser Ausschweifung wieder auf den geraden Weg. Das vierte Hauptstück beweiset, daß nur diejenigen Personen allein, welche geboren sind zu lieben, das Vorrecht haben sollten, verliebte Rollen zu spielen. „Eine gewisse Sängerin", erzählt der Verfasser, „stellte in einer neuen Oper eine Prinzessin vor, die gegen ihren Ungetreuen in einem heftigen Feuer ist; allein sie brachte diejenige Zärtlichkeit, welche ihre Rolle erforderte,

gar nicht hinein. Eine von ihren Gesellschafterinnen, die der Ursachen ungeachtet, warum zwei Personen von einerlei Profession und von einerlei Geschlecht einander nicht zu lieben pflegen, ihre Freundin war, hätte gar zu gerne gewollt, daß sie diese Rolle mit Beifall spielen möchte. Sie gab ihr daher verschiedene Lehren, aber diese Lehren blieben ohne Wirkung. Endlich sagte die Lehrerin einmal zu ihrer Schülerin: Ist denn das, was ich von Ihnen verlange, so schwer? Setzen Sie Sich doch an die Stelle der verrathenen Geliebten! Wenn Sie von einem Menschen, den Sie zärtlich liebten, verlassen würden, würden Sie nicht von einem lebhaften Schmerze durchdrungen sein? Würden Sie nicht suchen — — Ich? antwortete die Actrice, an die dieses gerichtet war; ich würde auf das Schleunigste einen andern Liebhaber zu bekommen suchen. Ja, wenn das ist, antwortete ihre Freundin, so ist Ihre und meine Mühe vergebens. Ich werde Sie Ihre Rolle nimmermehr gehörig spielen lehren!" — Diese Folge war sehr richtig; denn eine wahre Zärtlichkeit auszudrücken, dazu ist alle Kunst nicht hinlänglich. Man mag sich auch noch so sehr bestreben, das unschuldige und rührende Wesen derselben zu erreichen, es wird doch noch immer von der Natur ebenso weit unterschieden sein, als es die frostigen Liebkosungen einer Buhlerin von den affectvollen Blicken einer aufrichtigen Liebhaberin sind. Man stellt alle übrige Leidenschaften unvollkommen vor, wenn man sich ihren Bewegungen nicht überläßt, aber wenigstens stellt man sie doch unvollkommen vor. Man ahmet mit kaltem Blute den Ton eines Zornigen schlecht nach, allein man kann doch wenigstens einige von den andern äußerlichen Zeichen, durch welche er sich an den Tag legt, entlehnen; und wenn man in verschiedenen Rollen schon nicht die Ohren betriegt, so betriegt man doch wenigstens die Augen. In den zärtlichen Rollen aber kann man ebenso wenig die Augen als die Ohren betriegen, wenn man nicht von der Natur eine zur Liebe gemachte Seele bekommen hat. — — „Will man", fährt der Verfasser fort, „die Ursache wissen, warum man zwar die Larve der andern Leidenschaften borgen, die Entzückungen der Zärtlichkeit aber nur auf eine sehr ungetreue Art nachbilden kann, wenn man nicht selbst liebt oder wohl gar zu lieben nicht fähig ist, so will ich es wagen, eine Vermuthung hierüber vorzutragen. Die übrigen Leidenschaften malen sich blos dadurch auf dem Gesichte, daß sie in den Zügen

eine gewisse Art von Veränderung verursachen; die Zärtlichkeit hingegen hat, sowie die Freude, das Vorrecht, der Gesichtsbildung neue Schönheiten zu geben und ihre Fehler zu verbessern. Daher also, daß man uns von gewissen Leidenschaften ein unvollkommenes Bild vorstellen kann, ohne von ihnen selbst beherrscht zu werden, folgt noch nicht, daß man auch die sanfte Trunkenheit der Liebe, auch nur unvollkommen, nachahmen könne, ohne sie selbst zu fühlen." — — Aus Allem diesem zieht der Verfasser in dem fünften Hauptstücke die Folgerung, daß man sich nicht mehr mit diesen Rollen abgeben müsse, wenn man nicht mehr in dem glücklichen Alter, zu lieben sei. Die Wahrheit dieser Folgerung fällt zu deutlich in die Augen, als daß es nöthig wär', seine Gründe anzuführen, die ohnedem auf das Vorige hinauslaufen. — — Wir kommen vielmehr sogleich auf den zweiten Abschnitt dieses zweiten Buchs, worin, wie schon gesagt, die äußerlichen Gaben abgehandelt werden, welche zu gewissen Rollen insbesondere nöthig sind. Es geschieht dieses in vier Hauptstücken, wovon das erste die Stimme angeht und zeiget, daß eine Stimme, welche in gewissen Rollen hinlänglich ist, in andern Rollen, welche uns einnehmen sollen, es nicht sei. Bei komischen Schauspielern ist es fast genug, wenn wir ihnen nur Alles, was sie sagen sollen, hinlänglich verstehen können, und wir können ihnen eine mittelmäßige Stimme gar gern übersehen. Der tragische Schauspieler hingegen muß eine starke, majestätische und pathetische Stimme haben; der, welcher in der Komödie Personen von Stande vorstellt, eine edle; der, welcher den Liebhaber macht, eine angenehme, und die, welche die Liebhaberin spielt, eine bezaubernde. Von der letztern besonders verlanget man diejenigen überredenden Töne, mit welchen eine Schöne aus dem Zuschauer Alles, was sie will, machen und von ihrem Liebhaber Alles, was sie begehrt, erlangen kann. Eine reizende Stimme kann anstatt vieler andern Vorzüge sein. Bei mehr als einer Gelegenheit hat die Verführung der Ohren über das Zeugniß der Augen gesiegt, und eine Person, der wir unsere Huldigung verweigerten, wenn wir sie blos sahen, hat sie vollkommen zu verdienen geschienen, wenn wir sie gehöret haben. — — Von der Stimme kommt der Verfasser auf die Gestalt und zeigt in dem zweiten Hauptstücke, daß die Liebhaber in der Komödie eine liebenswürdige, und die Helden in der Tragödie eine ansehnliche Gestalt haben müssen. Weil es wahrscheinlich

ist, daß die erhabenen Gesinnungen einer Prinzessin sie bewegen können, bei einem Helden die nicht allzu regelmäßige Bildung seines Gesichts in Ansehung seiner übrigen großen Eigenschaften zu vergessen, so ist es eben nicht so unumgänglich nöthig, daß der Liebhaber in der Tragödie von einer durchaus reizenden Gestalt sei, wenn seine Rolle sich nur ungefähr zu seinem Alter schickt. In der Komödie aber pflegen wir strenger zu sein. Weil diese uns in den Gesinnungen und Handlungen ihrer Personen nichts als das Gemeine zeigt, so bilden wir uns ihre Helden auch von keinen so ausnehmenden Verdiensten ein, daß sie über das Herz siegen könnten, ohne die Augen zu reizen, und ihre Heldinnen stellen wir uns nicht so gar zärtlich vor, daß sie bei dem Geschenke ihres Herzens nicht ihre Augen zu Rathe ziehen sollten. Die Gestalt des Liebhabers muß die Zärtlichkeit Derjenigen, von welcher er geliebet wird, rechtfertigen, und die Liebhaberin muß uns ihre Liebe nicht blos mit lebendigen Farben abschildern, sondern wir müssen sie auch nicht für unwahrscheinlich halten, noch ihren schlechten Geschmack dabei tadeln können. Man wirft zwar ein, daß man im gemeinen Leben oft genug eine Schöne nach einem gar nicht liebenswürdigen Menschen seufzen sehe, und daß uns daher ein klein Wenig Ueberlegung gleiche Ereignungen auf dem Theater erträglich machen könne. Hierauf aber ist zu antworten, daß man in der Komödie das Vergnügen durchaus nicht von der Ueberlegung will abhangen lassen. Bei den Liebhaberinnen ist diese Bedingung noch nothwendiger als bei den Liebhabern. Es ist zwar nicht eigentlich Schönheit, was sie besitzen müssen, sondern es ist etwas, was noch mehr als Schönheit ist, und welches noch allgemeiner und noch mächtiger auf die Herzen wirkt: es ist ein, ich weiß nicht was, wodurch ein Frauenzimmer reizend wird, und ohne welches sie nur umsonst schön ist; es ist eine gewisse siegende Anmuth, welche ebenso gewiß allezeit rührt, als es gewiß ist, daß sie sich nicht beschreiben läßt. — — Gleiche Bewandniß hat es auch mit denjenigen Personen, welche der Verfasser in Ansehung ihres Standes und ihrer Gesinnungen über das Gemeine hinaussetzt; ihre äußerliche Gestalt muß ihre Rolle nicht erniedrigen. Obgleich die Natur ihre Gaben nicht allezeit dem Glanze der Geburt gemäß einrichtet, und obgleich oft mit einer sehr schlechten Physiognomie sehr ehrwürdige Titel verbunden sind, so ist es uns doch zuwider, wenn wir einen Schauspieler von geringem Ansehen eine Person von Stande vorstellen sehen. Seine Gestalt muß edel und seine Gesichtsbildung muß

sanft und glücklich sein, wenn er gewiß sein will, Hochachtung und Mitleiden in uns zu erregen. Man weiß in Paris noch gar wohl, was einem gewissen Schauspieler widerfuhr, welcher seine Probe spielen sollte. Es fehlte ihm weder an Empfindung, noch an Witze, noch an Feuer: nur sein Aeußerliches war gar nicht heldenmäßig. Einsmals stellte er die Person des Mithridat's vor, und stellte sie so vor, daß alle Zuschauer mit ihm hätten zufrieden sein müssen, wenn er lauter Blinde zu Zuschauern gehabt hätte. In dem Auftritte, wo Monime zu dem Könige sagt: Herr, Du änderst Dein Gesicht, rufte ein Spottvogel aus dem Parterre der Schauspielerin zu: Laßt ihn doch ändern! Auf einmal verlor man alle Gaben des Schauspielers aus den Augen und dachte blos und allein an die wenige Uebereinstimmung, die sich zwischen ihm und seiner Person befände. — — In dem dritten Hauptstücke kömmt der Verfasser auf das wahre oder anscheinende Verhältniß, welches zwischen dem Alter des Schauspielers und dem Alter der Person sein muß. Ein Porträt, das wegen seiner Zeichnung und seiner Farbenmischung auch noch so schätzbar ist, wird doch mit Recht getadelt, wenn es diejenige Person, die es vorstellen soll, älter macht. Ebenso wird uns auch ein Schauspieler, wenn er auch sonst noch so vollkommen spielt, nur mittelmäßig gefallen, wenn er für seine Rolle allzu alt ist. Es ist nicht genug, daß man uns Iphigenien nicht mit Runzeln und den Britannicus nicht mit grauen Haaren zeiget; wir verlangen Beide in allen Reizungen ihrer Jugend zu sehen. Einige Jahre zwar kann der Acteur älter als seine Person sein, weil er uns alsdann, wenn er diesen Unterscheid wohl zu verbergen weiß, das Vergnügen einer doppelten Täuschung verschafft, welches wir nicht haben würden, wenn er in diesem Falle nicht wäre. — — Dieses ist zu deutlich, als daß der Verfasser nöthig haben sollte, viel Worte damit zu verschwenden. Er thut es auch nicht, sondern eilt mit dem ersten Theile seines Werks zu Ende, indem er nur noch ein kleines Hauptstück, welches das vierte ist und besonders die Mägdchen und die Bedienten angehet, hinzuthut. Bei einigen Rollen ist es gut, wenn die Schauspielerinnen, welche die Mägdchen vorstellen, nicht allzu jung mehr sind; bei einigen aber müssen sie nothwendig jung sein oder wenigstens jung scheinen, um ihre Jugend zu einer Art von Entschuldigung für die unbedachtsamen Reden, welche sie meistentheils führen, oder für die nicht allzu klugen Rathschläge, die sie ihren

Gebieterinnen oft bei Liebeshändeln geben, zu machen. Wenn aber das Mägdchen eben nicht allezeit jung sein darf, so muß sie doch immer eine außerordentliche Flüchtigkeit der Zunge besitzen. Diese Eigenschaft ist besonders in den Lustspielen des Regnard's sehr nöthig, wo ohne dieselbe bei verschiednen Rollen alle Anmuth wegfällt. Auch fordert man von den Mägdchen eine schalkhafte Miene und von den Bedienten Geschwindigkeit und Hurtigkeit. Ein dicker Körper schickt sich daher für die Bedienten ebenso wenig, als sich für die Mägdchen das Stottern schicken würde.

Dieses also wäre der Inhalt des ersten Theils. Er handelt, wie man gesehen hat, nichts Anders ab als diejenigen natürlichen Gaben, ohne welche es nicht einmal möglich ist, ein guter Schauspieler zu werden. Wie viel häßliche Gegenstände würden wir unter ihnen entbehren, wenn sie Alle so billig gewesen wären, sich darnach zu prüfen. Noch weniger Stümper aber würden wir sehen, wenn Diejenigen, die diese Prüfung vorgenommen und darinne bestanden haben, nicht geglaubt hätten, daß sie nunmehr schon vollkommne Schauspieler wären und nichts mehr als diese natürlichen Vorzüge nöthig hätten, um den Beifall der Zuschauer zu erzwingen. Sie mögen sich ja nicht betriegen; sie haben aufs Höchste nur die Anlage von dem, was sie sein müssen, und wenn sie sich nicht durch Kunst und Fleiß ausarbeiten wollen, so werden sie zeitlebens auf dem halben Wege stehen bleiben. Wie dieses aber geschehen müsse, und worauf sie insbesondere zu sehen haben, handelt unser Verfasser in seinem zweiten Theile ab, welcher ohne einige Unterabtheilungen aus neunzehn Hauptstücken besteht, deren Inhalt ich gleichfalls anzeigen will.

Das erste Hauptstück untersucht, worinne die Wahrheit der Vorstellung bestehe. Diese Wahrheit bestehet in dem Zusammenflusse aller Wahrscheinlichkeiten, welche den Zuschauer zu betriegen geschickt sind. Sie theilen sich in zwei Classen. Die einen entstehen aus dem Spiele des Acteurs und die andern aus gewissen Modificationen des Schauspielers in Ansehung seiner Verkleidung oder der Auszierung des Orts, wo er spielt. Die Wahrscheinlichkeiten von der ersten Art gehören vornehmlich hierher und bestehen in der genauen Beobachtung Alles dessen, was sich geziemt. Das Spiel des Acteurs ist nur alsdann wahr, wenn man Alles darinne bemerkt, was sich für das Alter, für den Stand, für den Charakter und für die Umstände der Person, die er vorstellt, schicket. Diese Wahrheit aber theilt sich in die Wahrheit der Action und in die Wahrheit der Recitation.

Von der ersten handelt das zweite Hauptstück. Diese Wahrheit ist oft diejenige gar nicht, welche dem Schauspieler zuerst in die Gedanken kömmt. Agamemnon zum Exempel (Iphigenia, Aufz. II. Auft. 2), als ihn Iphigenia fragt, ob er ihr erlauben werde, dem Opfer, das er vorhabe, beizuwohnen, antwortet ihr: Du bist dabei, meine Tochter. Verschiedne Schauspieler glauben diese Stellung recht pathetisch auszudrücken, wenn sie Blicke voll Zärtlichkeiten auf Iphigenien heften; allein diese Action ist ganz wider die Wahrscheinlichkeit, weil Agamemnon, indem er dieses zu seiner Tochter gesagt, die Augen gewiß wird abgewendet haben, damit sie den tödtlichen Schmerz, der sein Herz zerfleischte, nicht darinne lesen möge. Die Schwierigkeit, alle kleine Schattirungen zu bemerken, aus welchen die Wahrheit der Action bestehet, zeigt sich besonders in den verwickelten Stellungen. Der Verfasser verstehet unter dieser Benennung diejenigen Stellungen, in welchen die Person entgegengesetzten Absichten ein Genüge thun muß. In diesem Falle ist Isabelle in der „Männerschule", wenn sie sich zwischen dem Sganarelle und Valère befindet und den Einen umfaßt, indem sie dem Andern die Hand giebt, und zu dem Einen etwas spricht, was sich der Andre annehmen soll. Die Schauspielerin, die dieses spielt, hat sehr viel Genauigkeit anzuwenden, damit ihr die Zuschauer weder allzu wenige Vorsicht in Ansehung ihres Eifersüchtigen, noch allzu wenig Zärtlichkeit gegen ihren Liebhaber Schuld geben können.

In dem dritten Hauptstücke betrachtet der Verfasser die zwei vornehmsten Stücke der Action, die Mienen nämlich und die Gestus. Beide müssen hauptsächlich wahr sein. Der Schauspieler muß die Leidenschaften nicht allein in seinem Gesichte ausdrücken, sondern er muß sie auch lebhaft ausdrücken können. Nur muß es nicht so weit gehen, daß er sein Gesicht dadurch verstellet. Gemeiniglich aber fällt man in diesen Fehler nur alsdenn, wenn man nicht wirklich, nachdem es die Stellung der Person erfordert, aufgebracht oder gerührt ist. Empfindet man wirklich einen von diesen beiden Eindrücken, wie man ihn empfinden soll, so wird er sich ohne Mühe in den Augen abmalen. Muß man aber seine Seele erst mit aller Gewalt aus ihrem Todtenschlafe reißen, so wird sich der innere gewaltsame Zustand auch in dem Spiele und in den Mienen verrathen. — — Die Gestus theilt der Verfasser in zwei Arten; einige, spricht er, haben eine bestimmte Bedeutung, andre aber dienen blos, die Action zu beleben. Die erstern sind

nicht willkürlich, sondern sie machen eine gewisse Sprache aus, die wir Alle reden, ohne sie gelernt zu haben, und durch die uns alle Nationen verstehen können. Die Kunst kann sie weder deutlicher noch nachdrücklicher machen, sie kann sie aufs Höchste nur ausputzen und den Schauspieler lehren, sich ihrer so zu bedienen, wie es sich für seine Rolle schickt. Sie kann ihn zum Exempel lehren, daß das edle Komische wenigere heftige Gestus erfordert als das Niedrig-Komische, und das Tragische noch wenigere als das edle Komische. Die Ursache hiervon ist leicht zu errathen. Die Natur nämlich macht, wenn sie sich selbst gelassen ist, weit unmäßigere Bewegungen, als wenn sie von dem Zaume der Erziehung oder von der Ernsthaftigkeit eines zu beobachtenden Ansehens zurückgehalten wird. Was die andre Art der Gestus anbelangt, so müssen sie wenigstens eine Art des Ausdruckes haben, sie müssen nicht studirt sein und müssen oft abgewechselt werden. Bei denjenigen komischen Rollen, bei welchen man gewissermaßen die Natur nicht vor sich haben kann, dergleichen die erdichteten Rollen der Crispins, der Pourceaugnacs und andre sind, thut man wohl, wenn man seinen Vorgänger in denselben, dessen Art Beifall gefunden hat, so viel wie möglich nachahmt. Vielleicht ist es gut, wenn man manchmal auch sogar dessen Fehler nachahmt, um den Zuschauern die Action desto wahrer scheinen zu lassen.

Von der Action kömmt nunmehr der Verfasser in dem vierten Hauptstücke auf die Recitation und derselben Wahrheit. Nach einigen Stellen bei den Alten muß man glauben, daß sie die Declamation ihrer dramatischen Werke nach Noten abgemessen haben. Wenn dieses harmonische Noten gewesen sind, so haben sich ihre Schauspieler in eben den Umständen befunden, in welchen sich die heutigen Opersänger in Ansehung der Recitative befinden; allein die Wahrheit der Recitation kann dabei nichts gewonnen haben, weil die Musik keine an und vor sich bestimmten Mittel hat, die verschiednen Leidenschaften auszudrücken. Sollen aber diese Noten blos die Töne der gemeinen Unterredung angegeben haben, wie der Abt du Bos behauptet, so muß man voraussetzen, daß sich dergleichen Töne in Vergleichung mit andern gegebenen Tönen wirklich ausdrücken lassen, und daß jede Empfindung nur einen Ton habe, welcher ihr eigentlich zukomme. Allein Beides ist falsch. Die verschiednen Veränderungen der Stimme, welche aus einerlei Eindrücken entstehen, haben zwar mit einander etwas gemein, allein sie sind auch wegen

der verschiednen Sprachwerkzeuge nothwendig unterschieden. Wer daher die Kunst zu recitiren methodisch abhandeln wollte, der müßte ebenso vielerlei Regeln geben, als Arten von Stimmen sind. Kurz, es gehört allein der Natur zu, die Töne, welche sich am Besten schicken, vorzuschreiben, und die Empfindung ist die einzige Lehrerin in dieser bezaubernden Beredsamkeit der Schalle, durch welche man in den Zuhörern alle beliebige Bewegungen erregen kann. Das vornehmste Geheimniß ist dabei dieses, daß man diejenigen Töne, welche dem Anscheine nach einerlei sind, in der That aber unterschieden werden müssen, nicht unter einander verwechsele und die einen für die andern brauche. Man betrachtet zum Exempel den naiven Ton und den aufrichtigen Ton als zwei Töne, die unter einerlei Art gehören; allein es würde ganz unrecht gethan sein, wenn man den einen anstatt des andern nehmen wollte. Der eine gehört derjenigen Person zu, welche nicht Witz oder Stärke genug hat, ihre Gedanken und ihre Gesinnungen zu verbergen, sondern die Geheimnisse ihrer Seele wider ihren Willen und wohl gar zu ihrem Schaden entwischen läßt. Der andre ist viel mehr das Zeichen der Redlichkeit als der Dummheit oder Schwachheit und gehört für diejenigen Personen, welche Geschicke und Herrschaft über sich selbst genug hätten, um ihre Art zu denken und zu empfinden zu verbergen, gleichwohl aber sich nicht entschließen können, der Wahrheit Abbruch zu thun. Es giebt übrigens auch Töne, welche zu mehr als einer Art gehören. Die Ironie kann zum Exempel aus Zorn, aus Verachtung und aus bloßer Munterkeit gebraucht werden. Allein der ironische Ton, welcher sich bei dem einen Falle schickt, schickt sich ganz und gar nicht bei dem andern, und so weiter.

Dieses war von der Recitation überhaupt. In dem fünften Hauptstücke handelt der Verfasser mit Wenigem von der Art, wie die Komödie recitirt werden müsse. Sie muß durchaus nicht declamirt werden, wenige Stellen ausgenommen, die man, um sie den Zuhörern desto lächerlicher zu machen, declamiren kann. „Es ist überhaupt ein unverbrüchliches Gesetz für die komischen Schauspieler, daß sie ebenso recitiren müssen, als sie außer dem Theater reden würden, wenn sie sich wirklich in den Umständen befänden, in welchen sich die Person, die sie vorstellen, befindet. In den prosaischen Komödien wird es ihnen eben nicht schwer, dieser Regel zu folgen, allein in den Komödien in Versen haben sie schon mehr Mühe damit. Sie sollten dahero wünschen, daß sie alle in Prose möchten geschrieben

sein. Dennoch aber, obschon oft in ganzen Gesellschaften von Komödianten kaum eine Person Verse gehörig herzusagen weiß, ziehen sie die Stücke in Versen vor, weil diese sich leichter lernen und behalten lassen. Der größte Theil der Zuhörer giebt diesen Stücken gleichfalls den Vorzug. Ohne hier zu untersuchen, ob sich die Sprache der Poesie für die Komödien schickt, und in welchem Falle sie zu dulden sei, will ich nur anmerken, daß man sich ihrer gewiß seltner bedienen würde, wenn man nicht in Prose mehr Witz haben müßte; daß das Silbenmaß und der Reim die Wahrheit der Unterredung nothwendig verringert, und daß folglich die Schauspieler sich nicht Mühe genug geben können, das eine zu unterbrechen und den andern zu verstecken."

In dem sechsten Hauptstücke untersucht der Verfasser, ob die Tragödie declamirt werden müsse. Man ist dieser Frage wegen nur deswegen so sehr uneinig, weil man sich allzu verschiedne Begriffe von der Declamation macht. Einige verstehen darunter eine gewisse schwülstige und prahlende Recitation, ein gewisses unsinniges und monotonisches Singen, woran die Natur keinen Antheil nimmt, und welches blos die Ohren betäubt und niemals das Herz angreift. Eine solche Declamation muß aus der Tragödie verbannt sein, nicht aber die Majestät des Vortrags, welche bei einer natürlichen Recitation ganz wohl bestehen kann. Dieser prächtige Vortrag schickt sich besonders an gewisse Stellen in den Tragödien, deren Begebenheiten aus den fabelhaften Zeiten erborgt sind. Man muß zwar auch da die Natur nicht übertreiben, allein man muß sie doch in aller ihrer Größe und in allem ihrem Glanze zeigen. Von einer mächtigen Zauberin glaubt man, daß sie etwas mehr als Menschliches besitze. Wenn daher Medea nichts als ihren untreuen Gemahl zurückrufen will, so kann sie ganz wohl als eine andre Weibsperson reden. Wenn sie aber die dreiförmige Hekate citirt, wenn sie mit ihren geflügelten Drachen durch die Luft fährt, alsdann muß sie donnern.

In dem siebenten Hauptstücke werden einige Hindernisse angegeben, welche der Wahrheit der Recitation schaden. Eine von den vornehmsten ist die Gewohnheit verschiedener Schauspieler, ihre Stimme zu zwingen. Sobald man nicht mehr in seinem natürlichen Tone redet, ist es sehr schwer, der Wahrheit gemäß zu spielen. Eine andere Hinderniß ist die Monotonie, deren es dreierlei Arten giebt. Die eine ist die Verharrung in ebenderselben Modulation, die zweite die Gleichheit der Schlußtöne und die dritte die allzu ofte Wieder-

holung ebenderselben Wendungen der Stimme. Der erste von diesen Fehlern ist den tragischen und komischen Schauspielern gleich gemein. Verschiedene von ihnen bleiben ohn' Unterlaß in einem Tone, so wie die kleinen Instrumente, mit welchen man gewisse Vögel abrichtet. In den zweiten Fehler fallen die tragischen Acteurs öfter als die komischen; sie sind gewohnt, fast immer mit der tiefen Octave zu schließen. Ebenso ist es mit dem dritten Fehler, welchen man gleichfalls den komischen Schauspielern weit seltner als den tragischen vorzuwerfen hat, die besonders durch die Nothwendigkeit, von Zeit zu Zeit eine lange Reihe von Versen majestätisch auszusprechen, dazu verleitet werden. Man würde auch dem geringsten Anfänger unter ihnen Unrecht thun, wenn man ihm noch rathen wollte, so viel möglich den Ruhepunkt der Cäsur zu vermeiden. Es ist dieses blos ein Anstoß für diejenigen Komödianten, welche ohne Verstand und ohne Geschmack mehr auf die Zahl der Silben als auf die Verbindung der Gedanken Achtung geben. Weil aber die Poesie die natürliche Sprache der Tragödie ist, so sind die tragischen Acteurs nicht so wie die komischen verbunden, den Reim allezeit zu verstecken. Gemeiniglich würde es auch nicht einmal angehen, wenn sie auch gerne wollten. Der Abschnitt des Verstandes zwingt sie oft, bei dem Schlusse eines jeden Verses inne zu halten, und dieses verursacht eine Art von Gesang, welchem man am Besten dadurch abhilft, wenn man diesen Abschnitt nach Beschaffenheit der Umstände entweder verkürzt oder verlängert und nicht alle Verse in einerlei Zeit ausspricht. —— Ferner gehöret unter die Hindernisse der vorherrschende Geschmack, welchen gewisse Schauspieler für eine besondere Art zu spielen haben. Besitzen sie zum Exempel die Kunst zu rühren, so wollen sie diese Kunst überall anwenden, und weil ihnen der weinende Ton wohl läßt, so sind sie fast nie daraus zu bringen.

Das achte Hauptstück untersucht, in welcher Vollkommenheit die Schauspieler ihre Rollen auswendig wissen sollen, damit die Wahrheit der Vorstellung nichts darunter leide. Die Antwort hierauf ist offenbar: in der allermöglichsten. „Denn die vornehmste Aufmerksamkeit des Schauspielers," sagt der Verfasser, „muß dahin gerichtet sein, daß er uns nichts als die Person, die er vorstellt, sehen lasse. Wie ist dieses aber möglich, wenn er uns merken läßt, daß er blos das wiederholt, was er auswendig gelernt hat? Ja, noch mehr. Wie kann er uns nur den bloßen

Schauspieler zeigen, wenn sein Gedächtniß arbeiten muß? Wenn der Lauf des Wassers, das durch seine Erhöhung oder durch seinen Fall eine Fontaine zu verschönern bestimmt ist, in seinen Canälen durch etwas aufgehalten wird, so kann es unmöglich die verlangte Wirkung thun. Wenn dem Schauspieler seine Rede nicht auf das Schleunigste beifällt, so kann er fast nicht den geringsten Gebrauch von seinen Talenten machen." — — Ja, der Verfasser geht noch weiter und behauptet, daß die Schauspieler nicht allein ihre eigne Rolle, sondern auch die Rollen aller Andern, mit welchen sie auf der Bühne zusammenkommen, wenigstens zum Theil wissen müssen. Man muß fast immer auf dem Theater, ehe man das Stillschweigen bricht, seine Rede durch einige Action vorbereiten, und der Anfang dieser Action muß nach Beschaffenheit der Umstände eine kürzere oder längere Zeit vor der Rede vorhergehen. Wenn man aber nichts als die letzten Worte von der Rede, auf die man antworten soll, weiß, so ist man oft der Gefahr ausgesetzt, seine Antwort nicht gehörig vorbereiten zu können.

Bis hieher hat der Verfasser die Wahrscheinlichkeiten betrachtet, die der Schauspieler in seinem Spiele beobachten muß, wenn die Vorstellung wahr scheinen soll. In dem neunten Hauptstücke betrachtet er nunmehr diejenigen Wahrscheinlichkeiten, welche von den äußerlichen Umständen, in welchen sich der Schauspieler befindet, abhangen. Es muß zum Exempel der Ort der Scene allezeit dem Orte ähnlich sein, in welchem man die Handlung vorgehen läßt. Die Zuschauer müssen sich nicht mit auf dem Theater befinden, welches in Paris besonders Mode ist. Die Schauspieler müssen gehörig gekleidet sein; wenn sie ihre Rolle in einem prächtigen Aufzuge zu erscheinen verbindet, so müssen sie nicht in einem schlechten erscheinen; auch diejenigen Schauspielerinnen, welche die Mägdchen vorstellen, müssen sich nicht allzu sehr putzen, sondern ihrer Eitelkeit ein Wenig Gewalt anthun. Besonders müssen die Schauspieler die Wahrscheinlichkeit beobachten, wenn sie sich den Zuschauern nach einer That zeigen, die ihre Person nothwendig in einige Unordnung muß gesetzt haben. Orest, wenn er aus dem Tempel kömmt, wo er, Hermionen ein Gnüge zu thun, den Pyrrhus umgebracht hat, muß nicht in künstlich frisirten und gepuderten Haaren erscheinen. — Noch eine gewisse Gleichheit muß zwischen dem Schauspieler und der Person, die er vorstellt, außer der, deren wir oben gedacht haben, beobachtet werden. Derjenige Acteur, welcher zuerst den verlornen Sohn

vorstellte, schien seiner Vortrefflichkeit in dem hohen Komischen ungeachtet dennoch an der unrechten Stelle zu sein, weil man ihn unmöglich für einen jungen Unglücklichen halten konnte, der sich durch seine üble Aufführung in die äußerste Armuth gestürzt und das härteste Elend erduldet habe. Hingegen war das gesunde Ansehen des Montmeny, welcher den eingebildeten Kranken vorstellte, in dieser Rolle gar nicht anstößig, sondern um so viel angenehmer, je lächerlicher es war, daß ein Mensch, dem Alles das längste Leben zu versprechen schien, sich beständig in einer nahen Todesgefahr zu sein einbildete.

Aus den itzt angeführten Betrachtungen über die Wahrheit der Vorstellung fließen einige andere Betrachtungen, welche das zehnte Hauptstück ausmachen. Sie betreffen die Vorbereitung großer Bewegungen, das stufenweise Steigen derselben und die Verbindung in dem Uebergange von einer auf die andre. Ein dramatischer Dichter, welcher seine Kunst verstehet, läßt die Zuschauer mit Fleiß nicht merken, wohin er sie führen will. Der Schauspieler muß sich hierinne nach dem Verfasser richten und muß uns das Letzte nicht eher sehen lassen, als bis wir eben darauf kommen sollen. Allein wie wir das, was uns vorbehalten wird, nicht gern errathen mögen, so mögen wir auch ebenso wenig uns gern betriegen lassen. Es ist uns lieb, wenn wir das zu sehen bekommen, was wir nicht erwarteten, allein mißvergnügt sind wir, wenn man uns etwas Anders hat erwarten lassen als das, was wir sehen. Dieses erläutert der Verfasser durch eine Stelle aus der Phädra, wo diese den Hippolyt zu einer Liebeserklärung vorbereitet. Das stufenweise Steigen besteht darinne, daß sich die heftige Bewegung immer nach und nach entwickle, welches ebenso nothwendig als die Vorbereitung ist, weil jeder Eindruck, welcher nicht zunimmt, nothwendig abnimmt. Die fernere Folge der angeführten Stelle aus der Phädra muß auch dieses erläutern. — — Was aber die Verbindung verschiedner Bewegungen, besonders derjenigen, die einander vernichten, anbelangt, so wird die Stelle aus der Zaire zum Muster angeführt, wo Orosman bald Wuth, bald Liebe und bald Verachtung gegen den unschuldigen Gegenstand seines Verdachts äußert. Ich müßte sie ganz hersetzen, wenn ich mehr davon anführen wollte.

Ein Schauspieler kann die meisten der nur gedachten Bedingungen beobachten und dennoch nicht natürlich spielen. Der Verfasser untersucht also in dem elften Hauptstücke, worinne das natürliche Spiel bestehe, und ob es auf dem Theater

allezeit nöthig sei. Wenn man unter dem natürlichen Spiele dasjenige meint, welches nicht gezwungen und mühsam läßt, so ist es wohl gewiß, daß es überhaupt alle Schauspieler haben müssen. Versteht man aber eine durchaus genaue Nachahmung der gemeinen Natur darunter, so kann man kühnlich behaupten, daß der Schauspieler unschmackhaft werden würde, wenn er beständig natürlich spielen wollte. Der komische Schauspieler darf nicht nur, sondern muß auch dann und wann seine Rolle übertreiben. Allein man merke wohl, daß unter diesem Uebertreiben nicht die Heftigkeit der Declamation eines tragischen Acteurs begriffen ist, und daß man sie nur dem komischen Acteur erlaubet, um etwas Lächerliches desto stärker in die Augen fallen zu lassen. Doch auch hier müssen gewisse Bedingungen und Umstände beobachtet werden. Der Schauspieler muß noch immer bei seinem Uebertreiben eine Art von Regeln beobachten; er kann wohl weiter gehen, als die Natur geht, aber keine Ungeheuer muß er uns deswegen nicht vorstellen. So erlaubt man zum Exempel wohl einem Maler, daß er in der Hitze einer lustigen Raserei eine Figur mit einer außerordentlich langen Nase mache, aber diese Nase muß doch sonst mit den andern Nasen übereinkommen und muß sich an der Stelle befinden, welche ihr die Natur angewiesen hat. Gleichfalls muß der Schauspieler, wenn er übertreiben will, zuerst eine Art von Vorbereitung anwenden und es nicht eher wagen, als bis er den Zuschauer in eine Art von freudiger Trunkenheit versetzt hat, welche ihm nicht so strenge zu urtheilen erlaubt, als wenn er bei kaltem Blute wäre. Außer diesen zwei Bedingungen muß das Uebertreiben auch nicht allzu häufig und auch nicht am falschen Orte angebracht werden. Am falschen Orte würde es zum Exempel angebracht sein, wenn es diejenigen Acteurs brauchen wollten, die das, was man in der Welt rechtschaffne ehrliche Leute nennt, vorzustellen haben und uns für sich einnehmen sollen. Ein deutliches Exempel übrigens, daß das Uebertreiben durchaus nothwendig sein könne, kömmt in den Betriegereien des Scapin's (Aufz. 1. Auft. 3) vor, wo Scapin den Argante nachmacht, um den Octavio die Gegenwart eines aufgebrachten Vaters aushalten zu lehren. Der Acteur kann hier übertreiben, so viel, als er will, weil die Wahrscheinlichkeit dadurch mehr aufgeholfen als verletzet wird. Es würde nämlich weniger wahrscheinlich sein, daß Octav ganz betäubt wird und nicht weiß, was er sagen soll, wenn nicht die außerordentliche Heftigkeit des Scapin's und die Gewaltsamkeit seines Betragens

diesen jungen Liebhaber so täuschte, daß er wirklich den fürchterlichen Argante in dem Scapin zu sehen glaubte.

Alles, was unser Verfasser bisher angeführt hat, thut, wenn es von dem Schauspieler beobachtet wird, nur denjenigen Zuschauern Genüge, welche das Gute, was sie sehen, empfinden und damit zufrieden sind, nicht aber denen, welche zugleich untersuchen, ob das Gute nicht noch besser hätte sein können. Für diese hat der Schauspieler gewisse Feinheiten vonnöthen, die der Verfasser in den folgenden drei Hauptstücken erklärt. In dem zwölften Hauptstücke handelt er von diesen Feinheiten überhaupt. Eine von den größten bestehet darinne, daß er dem Verfasser nachhilft, wo er etwa durch Unterdrückung eines Worts oder durch sonst eine kleine Unrichtigkeit, die er vielleicht aus Nothwendigkeit des Reims begangen hat, einen schönen Gedanken nicht deutlich genug ausgedrückt hat. „Wenn zum Exempel Sever nach dem Tode des Polieuct (Aufz. 5. letzter Auftritt) zu dem Felix und zu der Paulina sagt:

Servez bien votre Dieu, servez votre Monarque,

so bekümmert er sich wenig darum, daß sie bei ihrer Religion bleiben, allein die Treue gegen den Kaiser betrachtet er als eine Schuldigkeit, deren sie sich auf keine Weise entbrechen können. Daher sprach auch Baron, welcher dasjenige, was die Verfasser nicht sagten, aber doch gerne sagen wollten, ungemein glücklich zu errathen wußte, die letztern Worte: Dienet Eurem Monarchen! auf eine ganz andre Art aus als die erstern: Dienet nur Eurem Gott! Er ging über die erste Hälfte ganz leicht weg und legte allen Nachdruck auf die andere. In der ersten nahm er den Ton eines Mannes an, welcher von den Tugenden der Christen zwar gerührt, aber von der Wahrheit ihrer Religion noch nicht überzeugt ist und also ganz wohl zugeben konnte, daß man ihr anhing, aber es gar nicht für nöthig hielt, sie selbst zu ergreifen. In der andern aber gab er durch eine sehr feine Bewegung und durch eine sehr künstliche Veränderung der Stimme zu verstehen, daß ihm der Dienst des Kaisers ein weit wichtigerer Punkt zu sein scheine als die genaueste Beobachtung des Christenthums.“ — — Eine andre Art von den Feinheiten des Schauspielers kommt auf die Verbergung der Fehler eines Stücks an. Läßt zum Exempel der Verfasser eine Person, mit der er in Unterredung ist, allzu lange sprechen, so macht er es nicht, wie es wohl oft gewisse Schauspielerinnen machen, und läßt seine Augen unterdessen unter den Zuschauern herumschweifen, sondern er bemüht sich,

durch ein stummes Spiel auch alsdenn zu sprechen, wenn ihm der Dichter das Stillschweigen auflegt.

In dem dreizehnten Hauptstücke nimmt der Verfasser, um die Feinheiten des Schauspielers näher zu betrachten, diejenigen vor, welche dem Tragischen insbesondere zugehören. „Man glaubt mit Recht, daß die Tragödie große Bewegungen in uns erregen müsse. Wenn man aber daraus schließt, daß sich folglich der Schauspieler diesen Bewegungen nicht ununterbrochen genug überlassen könne, so betriegt man sich. Oft ist es sehr gut, wenn er in denjenigen Augenblicken, in welchen gemeine Seelen denken, daß er sich in der allergewaltsamsten Bewegung zeigen werde, ganz vollkommen ruhig zu sein scheinet. In dieser Abstechung liegt der größte und vornehmste Theil der Feinheiten, welche in dem tragischen Spiele anzubringen sind." Ein paar Exempel werden dieses deutlicher machen. „Die ausnehmende Gunst, womit Augustus den Cinna beehrte, hatte den Letztern doch nicht abhalten können, sich in eine Verschwörung wider seinen Wohlthäter einzulassen. Das Vorhaben des Cinna wird entdeckt. Augustus läßt ihn vor sich fordern, um ihm zu entdecken, daß er alle seine Untreue wisse. Wer sieht nicht sogleich ein, daß dieser Kaiser um so viel mehr Ehrfurcht erwecken muß, je weniger er seinen Unwillen auslassen wird? Und je mehr er Ursache hat, über die Undankbarkeit eines Verräthers erbittert zu sein, den er mit Wohlthaten überschüttet hat, und der ihm gleichwohl nach Thron und Leben steht, desto mehr wird man erstaunen, die Majestät eines Regenten, welcher richtet, und nicht den Zorn eines sich rächenden Feindes in ihm zu bemerken. —— Ebenso deutlich fällt es in die Augen, daß, je weniger man über die Größe seiner entworfnen Unternehmungen erstaunt scheint, desto größer der Begriff ist, den man bei Andern von seinem Vermögen, sie auszuführen, erweckt. Mithridat muß daher einen weit größern Eindruck machen, wenn er seinen Söhnen die Entwürfe, die er, den Stolz der Römer zu erniedrigen, gemacht hat, mit einer ganz gelassenen und einfältigen Art mittheilet, als wenn er sie mit Schwulst und Prahlerei auskramet und in dem Tone eines Menschen vorträgt, welcher den weiten Umfang seines Genies und die Größe seines Muths gern möchte bewundern lassen." —— Wenn man dieses gehörig überlegt, so wird man hoffentlich nicht einen Augenblick länger daran zweifeln, daß große Gesinnungen zur Vorstellung einer Tragödie nothwendig erfordert werden. Ein Acteur, welcher keine erhabene Seele hat, wird

diese verlangten Abstechungen auf keine Weise anbringen können; kaum, daß er fähig sein wird, dieselben sich vorzustellen.

Das vierzehnte Hauptstücke handelt von denjenigen Feinheiten insbesondere, welche für das Komische gehören. Diese sind zweierlei. Entweder der komische Schauspieler macht uns über seine eigne Person zu lachen oder über die andern Personen des Stücks. Das Erste zu thun, sind eine unzählige Menge Mittel vorhanden. Das vornehmste aber besteht darinne, daß man sich der Umstände zu Nutze macht, welche den Charakter der Person an den Tag legen können. Ist zum Exempel diese Person ein Geiziger, und es brennen zwei Wachslichter in dem Zimmer, so muß er nothwendig das eine auslöschen. Auch bei den Leidenschaften kann man viel komische Feinheiten von dieser Art anbringen, wenn man nämlich thut, als ob sie sich wider Willen der Person, die sie gerne verbergen will, verriethen. Ferner kann man über seine Person zu lachen machen, wenn man sie etwas thun läßt, was ihren Absichten zuwider ist. Ein Liebhaber, der wider seine Schöne in dem heftigsten Zorne ist und sie fliehen will, ergetzt uns allezeit, wenn wir ihn aus Gewohnheit den Weg zu dem Zimmer seiner Geliebten nehmen sehen; desgleichen ein unbedachtsam Dummer, wenn er dasjenige, was er gerne verschweigen möchte, ganz laut erzählt. —— Unter den komischen Feinheiten von der andern Art, wodurch man nämlich andre Personen lächerlich zu machen sucht, gehöret der rechte Gebrauch der Anspielungen und besonders das Parodiren, welches entweder aus Unwillen oder aus bloßer Munterkeit geschieht. Gleichfalls gehören die Hindernisse hierher, die man der Ungeduld eines Andern in Weg legt. Zum Exempel, ein Herr glaubt den Brief, den ihm der Bediente bringt, nicht hurtig genug lesen zu können, und dieser zieht ihn entweder durch die Langsamkeit, mit welcher er ihn sucht, oder durch die Unvorsichtigkeit, ein Papier für das andre zu ergreifen, auf.

In dem funfzehnten Hauptstücke fügt der Verfasser zu dem, was von den Feinheiten gesagt worden, einige Regeln, die man bei Anwendung derselben beobachten muß. Sie müssen vor allen Dingen diejenige Person nicht witzig machen, welche entweder gar keinen oder nur sehr wenig Witz haben soll. Sie müssen auch alsdenn nicht gebraucht werden, wenn die Person in einer heftigen Bewegung ist, weil die Feinheiten eine völlige Freiheit der Vernunft voraussetzen. Ferner muß man sich lieber gar nicht damit abgeben, als solche anzuwenden wagen,

von deren guter Wirkung man nicht gewiß überzeugt ist; denn in Absicht auf angenehme Empfindungen wollen wir lieber gar keine als unvollkommene haben.

Alle diese Feinheiten sind von der Art, daß sie fast immer sowohl gesehen als gehöret werden müssen. Es giebt deren aber auch noch eine Art, welche blos gesehen werden dürfen, und diese sind das, was man Theaterspiele nennt. Der Verfasser widmet ihnen das sechzehnte Hauptstück. Sie helfen entweder die Vorstellung blos angenehmer oder wahrer machen. Die letztern, welche die Vorstellung wahrer machen, gehören für die Tragödie sowohl als für die Komödie, die andern aber insbesondre nur für die Komödie. Ferner hangen sie entweder nur von einer Person oder von allen Personen, die sich mit einander auf der Bühne befinden, zusammen ab. Die letztern müssen so eingerichtet sein, daß in Aller Stellungen und Bewegungen eine vollkommene Uebereinstimmung herrsche. Wenn Phädra dem Hippolyt den Degen von der Seite reißt, so müssen der Schauspieler und die Schauspielerin sich wohl vorgesehen haben, damit sie sich in dem Augenblicke nicht allzu weit von einander befinden, und damit die Schauspielerin nicht nöthig hat, das Gewehr, dessen sie sich bemächtigen will, erst lange zu suchen. — — Ueberhaupt muß in den Theaterspielen eine große Abwechselung zu bemerken sein, und von dieser handelt der Verfasser

In dem siebzehnten Hauptstücke. Die Abwechselung gehöret nicht allein für diejenigen Schauspieler, welche sich zugleich in der Tragödie und Komödie zeigen wollen, auch nicht für die alleine, die nur in der einen oder in der andern spielen, sondern auch für die, die sich nur zu gewissen Rollen bestimmen, die alle einigermaßen mit einander übereinkommen. Die Ursache davon ist diese, weil auch diejenigen Personen, die einander am Meisten ähnlich sind, dennoch gewisse Schattirungen haben, die sie von einander unterscheiden. Diese Schattirungen muß der Schauspieler aufsuchen und seine Rolle genau zergliedern, wenn er nicht Alles unter einander mengen und sich nicht einer ekeln Einförmigkeit schuldig machen will. — — Doch auch nicht einmal in den ähnlichen Rollen allein muß der Schauspieler sein Spiel abwechseln, er muß es auch alsdann abwechseln, wenn er ebendieselben Rollen spielt. Die wenige Aufmerksamkeit, die man auf diesen Artikel richtet, ist eine von den vornehmsten Ursachen, warum wir nicht gerne einerlei Stück mehr als einmal hinter einander sehen mögen. — — Meistentheils sind die Schauspieler aber nur deswegen

so einförmig, weil sie mehr nach dem Gedächtnisse als nach der Empfindung spielen. Wenn ein Acteur, der Feuer hat, von seiner Stellung gehörig eingenommen ist, wenn er die Gabe hat, sich in seine Person zu verwandeln, so braucht er auf die Abwechselung weiter nicht zu denken. Ob er gleich verbunden ist, so oft er ebendieselbe Rolle spielt, ebenderselbe Mensch zu bleiben, so wird er doch immer ein Mittel finden, den Zuschauern neu zu scheinen.

Gesetzt nun, daß das Spiel eines Komödianten vollkommen wahr ist; gesetzt, daß es natürlich ist; gesetzt, daß es fein und abwechselnd ist: so werden wir ihn zwar bewundern, wir werden aber doch immer noch etwas vermissen, wenn er nicht die Anmuth des Vortrags und der Action damit verbindet. Von dieser Anmuth handelt das achtzehnte Hauptstück. Bei Vorstellung der Tragödie ist sie mit unter der Majestät begriffen, welche überall darinne herrschen muß. Was aber die Anmuth in dem Komischen sei, besonders in dem hohen Komischen, das läßt sich schwer erklären, und ebenso schwer lassen sich Regeln davon geben; überhaupt kann man sagen, daß sie darinne bestehe, wenn man der Natur auch sogar in ihren Fehlern Zierde und Reiz giebt. Man muß närrische Originale nachschildern, aber man muß sie auf ihrer schönsten Seite nachschildern. Ein jeder Gegenstand ist einer Art von Vollkommenheit fähig, und ein jeder, den man auf der Bühne zeigt, muß so vollkommen sein, als er nur immer sein kann. Ein Landmägdchen zum Exempel ist auf dem Theater Diejenige gar nicht, die es auf dem Dorfe ist. Es muß unter ihrem Betragen und dem Betragen Ihresgleichen eben der Unterscheid sein, welcher zwischen ihren Kleidern und den Kleidern einer gemeinen Bäuerin ist.

Das neunzehnte Hauptstück, welches das letzte unsers Schauspielers ist, enthält nichts als einen kurzen Schluß, welcher aus einer Betrachtung besteht, der die natürliche Folge aus den vorhergemachten Anmerkungen ist. „Je schwerer nun", sagt der Verfasser, „die Kunst ist, desto mehr Nachsicht sollten wir gegen die jungen Schauspieler haben, wenn sie mit den natürlichen Gaben, die ihnen nöthig sind, auch den gehörigen Eifer, in ihrem Werke vortrefflich zu werden, verbinden. Wenn es aber unser Nutzen erfordert, mit diesen nicht allzu strenge zu verfahren, so erfordert es auch unsre Billigkeit, vortrefflichen Schauspielern alle die Achtung widerfahren zu lassen, welche sie verdienen." — — —

Ich bin überzeugt, daß meine Leser aus diesem Auszuge eine sehr gute Meinung von dem Werke des Herrn Remond von Sainte Albine bekommen werden. Und vielleicht werden sie mir es gar verdenken, daß ich sie mit einem bloßen Auszuge abgefertiget habe. Ich muß also meine Gründe entdecken, warum ich von einer förmlichen Uebersetzung, die doch schon fast fertig war, abgestanden bin. Ich habe deren zwei. Erstlich glaube ich nicht, daß unsre deutschen Schauspieler viel daraus lernen können, zweitens wollte ich nicht gerne, daß deutsche Zuschauer ihre Art zu beurtheilen daraus borgen möchten. Das Erste zu beweisen, berufe ich mich theils darauf, daß der Verfasser, seine feinsten Anmerkungen zu erläutern, sehr oft nur solche französische Stücke anführt, die wir auf unsrer deutschen Bühne nicht kennen, theils berufe ich mich auf die ganze Einrichtung des Werks. Man sage mir, ist es wohl etwas mehr als eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers? Glaubt wohl Jemand, wenn er auch schon Alles, was darinne gesagt wird, inne hat, sich mit völliger Zuversicht des Beifalls auf dem Theater zeigen zu können? Man bilde sich einen Menschen ein, dem es an dem Aeußerlichen nicht fehlt, einen Menschen, der Witz, Feuer und Empfindung hat, einen Menschen, der Alles weiß, was zur Wahrheit der Vorstellung gehört: wird ihm denn deswegen sogleich sein Körper überall zu Diensten sein? Wird er deswegen Alles durch äußerliche Merkmale ausdrücken können, was er empfindet und einsieht? Umsonst sagt man: Ja, wenn er nur alsdenn Action und Aussprache seiner Person gemäß, natürlich, abwechselnd und reizend einrichtet. Alles dieses sind abgesonderte Begriffe von dem, was er thun soll, aber noch gar keine Vorschriften, wie er es thun soll. Der Herr Remond von Sainte Albine setzet in seinem ganzen Werke stillschweigend voraus, daß die äußerlichen Modificationen des Körpers natürliche Folgen von der innern Beschaffenheit der Seele sind, die sich von selbst ohne Mühe ergeben. Es ist zwar wahr, daß jeder Mensch ungelernt den Zustand seiner Seele durch Kennzeichen, welche in die Sinne fallen, einigermaßen ausdrücken kann, der Eine durch Dieses, der Andre durch Jenes. Allein auf dem Theater will man Gesinnungen und Leidenschaften nicht nur einigermaßen ausgedrückt sehen, nicht nur auf die unvollkommene Weise, wie sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in ebendenselben Umständen befände, vor sich ausdrücken würde: sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen, so wie

sie nicht besser und nicht vollständiger ausgedrückt werden können. Dazu aber ist kein ander Mittel, als die besondern Arten, wie sie sich bei Dem und bei Jenem ausdrücken, kennen zu lernen und eine allgemeine Art daraus zusammenzusetzen, die um so viel wahrer scheinen muß, da ein Jeder etwas von der seinigen darinnen entdeckt. Kurz, ich glaube, der ganze Grundsatz unsers Verfassers ist umzukehren. Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernet hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studiren. Allein was findet man hiervon in dem ganzen Schauspieler unsers Verfassers? Nichts oder aufs Höchste nur solche allgemeine Anmerkungen, welche uns leere Worte für Begriffe oder ein, ich weiß nicht was, für Erklärungen geben. Und eben dieses ist auch die Ursache, warum es nicht gut wäre, wenn unsre Zuschauer sich nach diesen Anmerkungen zu urtheilen gewöhnen wollten. Feuer, Empfindung, Eingeweide, Wahrheit, Natur, Anmuth würden Alle im Munde führen, und kein Einziger würde vielleicht wissen, was er dabei denken müsse. Ich hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläuftiger hierüber zu erklären, wenn ich nämlich dem Publico ein kleines Werk Ueber die körperliche Beredsamkeit vorlegen werde, von welchem ich itzt weiter nichts sagen will, als daß ich mir alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen.

V.

Leben des Herrn Philipp Nericault Destouches.[1]

Der nur vor Kurzem erfolgte Tod dieses berühmten komischen Dichters hat die Vorstellung seiner Vollkommenheiten bei mir so lebhaft gemacht, daß ich nicht umhin kann, in dieser Bibliothek seiner unter allen Franzosen am Ersten zu gedenken. Vor itzt will ich nur einige historische Umstände seines Lebens mittheilen und die nähere Bekanntmachung seiner Werke, deren vornehmste ich mit allem Fleiß zergliedern werde, auf die nächste Fortsetzung versparen.

Philipp Nericault Destouches, Herr von Fortoiseau, von Vosves, von Vives-Eaux ꝛc., Gouverneur der Stadt und des Schlosses Melun und eines von den vierzig Gliedern der französischen Akademie, war im Jahr 1680 geboren. In seinem neunzehnten Jahre kam er zu dem Marquis von Puyzieulx, damaligen Generallieutenant der französischen Armeen und Gouverneur von Hüningen, in dessen Diensten und unter dessen Aufsicht er sich ganzer sieben Jahr zu öffentlichen Angelegenheiten geschickt machte. Dieser Herr hatte sich ehedem nicht nur im Felde einen großen Ruhm und das Vertrauen des Turenne erworben, sondern war auch königlicher Abgesandter bei den schweizerischen Cantons gewesen. Er besaß sehr besondere Ver-

1) Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. (V.) S. 267—278. — A. d. H.

dienste und wußte zwei ganz entgegengesetzte Eigenschaften, die Klugheit nämlich und das Phlegma eines Staatsmanns mit der Kühnheit und Thätigkeit eines Soldaten zu verbinden. Der junge Destouches befand sich noch in dem Hause des Marquis, als er seine erste Komödie ans Licht stellte. Es war dieses Der unverschämte Neugierige (Le curieux impertinent), in Versen und fünf Aufzügen. Sie hatte Beifall gefunden, und er glaubte verbunden zu sein, sie seinem Wohlthäter zuzueignen; ja, wenn er in dieser Zueignungsschrift nicht sowohl die Sprache der Schmeichelei als der Wahrheit geredet hat, so war er es auch in der That. Er und seine Familie hatten ihm den löblichen Ehrgeiz, sich auch in der gelehrten Republik einen Rang zu erwerben, beigebracht; unter ihm hatte er seinen Geist gebildet und sein Herz gebessert, ja, von ihm hatte er sogar manche vortreffliche Einsicht in die Kunst, in welcher er sich zu zeigen anfing, erlangt. So viel ist gewiß, daß unser Dichter schon in seinem ersten Stücke eine besondre Kenntniß der großen Welt und der Art, durch welche sich das Lächerliche derselben von den Lächerlichkeiten des Pöbels unterscheidet, zeigte und überall diejenige Anständigkeit, auch bei Schilderung der Laster, blicken ließ, die fast nur Denen, die unter Leuten von Stande aufgewachsen sind, natürlich zu sein scheinet. Nachdem er das Haus des Marquis von Puyzieulx verlassen, ward er nach und nach in verschiedenen Staatsunterhandlungen gebraucht, in welchen er immer glücklich war. Er unterließ dabei nicht, ein vortreffliches Stück nach dem andern dem Theater zu liefern, und widerlegte durch sein Beispiel auf eine sehr nachdrückliche Art das Vorurtheil, daß sich ein Dichter zu weiter nichts als zum Dichten schicke und besonders die geringsten öffentlichen Angelegenheiten zu verwalten unfähig sei. Die Belohnungen seiner Verdienste blieben nicht aus. Im Jahr 1723 machte ihn die französische Akademie zu ihrem Mitgliede, und einige Jahre darauf erhielt er das gedachte Gouvernement von Melun. Er hörte auch in seinem höchsten Alter nicht auf, sich immer neue komische Lorbeerkränze zu flechten, und trieb diese seine gelehrte Beschäftigung mit dem mühsamsten Fleiße. Er arbeitete unter Andern ganzer zehn Jahr an dramatischen Commentariis über alle tragische und komische, sowohl alte als neue Dichter, ohne die spanischen, englischen und italienischen auszunehmen. Er machte über jeden derselben kritische Anmerkungen, und der erste Theil, welcher Versuche über den Sophokles, Euripides, Aristophanes, Plautus und Terenz ent-

hält, ist bereits vor verschiedenen Jahren fertig gewesen. In dem andern Theile war er auch schon bis auf die beiden Corneilles gekommen und fand den jüngern, je mehr er ihn untersuchte, besonders in Ansehung der Erfindung und Einrichtung seiner Stücke, immer schätzbarer, als man sich ihn gemeiniglich einbildet. Ob der Verfasser dieses Werk noch vor seinem Tode zu Stande gebracht, und ob es das Licht sehen werde, wird die Zeit lehren. Niemand kann über große Meister besser urtheilen, als wer selbst ein großer Meister ist und zugleich die edle Bescheidenheit besitzt, welche den Herrn Destouches allezeit liebenswerth gemacht hat. Er starb zu Melun den 5ten Julius dieses Jahres.

Seine dramatischen Stücke sind zu verschiedenen Malen zusammen gedruckt worden. Die neueste Ausgabe davon ist ohne Zweifel die, welche ich vor mir habe und zu Haag 1752 in vier Theilen in Duodez gedruckt ist. Der Buchhändler Benjamin Gibert hat sie dem Herrn Destouches selbst zugeeignet und bittet ihn in der Zueignung um Verzeihung, daß er ohne seine Erlaubniß Alles, was er von seiner Arbeit auftreiben können, zusammen gedruckt und der Welt mitgetheilt habe. Ich glaube, eine Zueignungsschrift ist in solchen Fällen die geringste Genugthuung, die der gewinnsüchtige Buchhändler dem beschämten Verfasser kann widerfahren lassen. Doch ohne mich um die Rechtmäßigkeit dieser Ausgabe viel zu bekümmern, will ich mir vielmehr ihre Vollständigkeit zu Nutze machen und den Inhalt daraus anzeigen.

Der erste Theil enthält sechs Stück. Das erste ist Der unverschämte Neugierige, dessen ich schon gedacht habe. Der Prolog, den ihm der Dichter vorgesetzt hat, ist erst lange nach der Zeit dazu gekommen und ist auf die Feierlichkeit gerichtet, bei welcher er von einer Gesellschaft Freunde auf dem Lande vorgestellet ward. Das zweite Stück ist Der Undankbare (L'ingrat), in Versen und fünf Aufzügen. Dieses folgte in der That gleich auf das erste, wie denn überhaupt alle folgende Stücke nach der Zeitrechnung geordnet sind. Das dritte Stück ist Der Unentschlüssige (L'irrésolu), auch in Versen und fünf Aufzügen. Der Verfasser hat es dem Marquis von Courcillon zugeeignet, welcher zu eben der Zeit das Gouvernement von Touraine, der Provinz, in welcher unser Destouches geboren war, erhalten hatte. Das vierte Stück ist Der Verleumder (Le médisant), gleichfalls in Versen und fünf Aufzügen. Das fünfte Stück ist nur in einem Aufzuge, in Prosa,

und heißt: Die dreifache Heirath (Le triple mariage). Das sechste Stück ist auch nur in einem Aufzuge, aber in Versen, und führt den Titel: Die schöne Stolze, oder Das verwöhnte Kind (La belle orgueilleuse, ou L'enfant gâté).

Der zweite Theil bestehet aus fünf Stücken. Erstlich aus der Unvermutheten Hinderniß, oder der Hinderniß ohne Hinderniß (L'obstacle imprévu, ou L'obstacle sans obstacle), einem Lustspiele in Versen und fünf Aufzügen. Dieses Stück ist dem Herzoge von Orleans, damaligem Regenten von Frankreich, zugeeignet. Zweitens aus dem Verschwender, oder der Ehrlichen Betriegerin (Le dissipateur, ou L'honnête friponne), in Versen und fünf Aufzügen. Drittens aus dem Ruhmredigen (Le glorieux), auch in Versen und fünf Aufzügen. Dieses ist ohne Zweifel dasjenige Stück, welches dem Herrn Destouches den meisten Beifall erworben hat. Er ist so bescheiden, einen großen Theil dieses Beifalls den Schauspielern zuzuschreiben, welche sich alle mögliche Mühe gegeben hatten, ihren Rollen ein Genüge zu thun. Wie glücklich ist der dramatische Dichter, der sich eines solchen Schicksals rühmen kann, und dem nicht das Herz brechen darf, seine Arbeit durch Eigensinn und Unwissenheit verhunzt zu sehen! Der ältere Quinault hatte die Rolle des Lycander's darinne gemacht und sich als der unglückliche Vater des Grafen Tufière und der Lisette die Hochachtung und die Bewunderung aller Zuschauer erworben. Der Herr Dufresne hatte den Ruhmredigen vorgestellt und seinen Charakter, noch ehe er ein Wort geredet, durch die bloße Art, sich auf der Bühne zu zeigen, auszudrücken gewußt. Solche Leute können auch das schlechteste Stück aufrecht erhalten; doch sollten nur diejenigen Verfasser das Vorrecht haben, sie für ihre Geburten zu finden, die auch die schlechtesten Schauspieler nicht so vorstellen können, daß sie nicht noch immer Schönheiten genug behalten sollten. — Das vierte Stück in diesem Theile sind Die verliebten Philosophen (Les philosophes amoureux), gleichfalls in Versen und fünf Aufzügen, und das sechste Stück ist Der poetische Dorfjunker (Le poëte campagnard). Dieses letztere hat einen besondern Prolog, welcher Der Triumph des Herbstes (Le triomphe de l'automne) heißt.

Der dritte Theil begreift ebenfalls fünf Schauspiele und einige Kleinigkeiten. Das erste Stück ist Das Gespenst mit der Trommel (Le tambour nocturne), in Prosa und fünf Aufzügen. Es ist eigentlich nicht von der Erfindung des Herrn

Destouches, sondern eine Nachahmung eines englischen Stückes des Herrn Addison's, welches in seiner Sprache The drummer heißt und auch in Deutschland bekannt genug ist. Unser Dichter war in England gewesen und hatte den Herrn Addison persönlich kennen lernen. Er giebt ihm das Zeugniß, daß er unter allen schönen Geistern seiner Nation die wenigste Entfernung für das französische Theater gehabt habe und mit den regellosen Unanständigkeiten der englischen Bühne gar nicht zufrieden gewesen sei. Er hatte auch seinen Drummer in keiner andern Absicht geschrieben, als seinen Landsleuten zu zeigen, daß sich Regeln und Witz, Anständigkeit und Satire ganz wohl vertrügen. Gleichwohl aber behielt sein Stück noch allzu viel Englisches, als daß es ohne Veränderungen auf dem französischen Theater hätte gefallen können. Diese nun machte der Herr Destouches mit aller möglichen Geschicklichkeit, und wenn er die stolze Treulosigkeit der englischen Schriftsteller, besonders Dryden's, hätte nachahmen wollen, so hätte er ganz wohl das ganze Schauspiel für sein eigen ausgeben und in der Vorrede noch dazu auf den englischen Urheber schimpfen können. — — Der verheirathete Philosoph (Le philosophe marié) ist das zweite Lustspiel im dritten Theile. Es ist in Versen und fünf Aufzügen. Auch dieses fand ungemeinen Beifall, und sein Verfasser schrieb es dem Minister und Staatssecretär Grafen von Morville zu. Das dritte Stück ist eigentlich nichts als eine dramatische Satire über die unbilligen Urtheile, welche einige neidische Kunstrichter über das vorhergehende Stück gefällt hatten. Es ist in Prosa abgefaßt, hat nur einen Aufzug und heißt Der Neidische (L'envieux). Der Kürze ungeachtet ist der Charakter darinne vortrefflich ausgedrückt. — — Das vierte Stück nennt der Verfasser eine Tragikomödie. Es führt den Titel: Der Ehrgeizige und die Unbesonnene (L'ambitieux et l'indiscrète). Er hat ihm deswegen den Namen eines bloßen Lustspiels nicht geben wollen, weil alle Personen darinnen von einem gewissen Range sind und er die Scene bei Hofe hat annehmen müssen, wollte er anders seine Helden in die vortheilhaftesten Umstände für die Entwickelung ihrer Charaktere setzen. Es ist ein Prolog bei dem Ehrgeizigen, der die innre Einrichtung des Stücks betrifft, und worinne verschiedene Personen aufgeführet werden, die dafür oder dawider reden. Das fünfte Schauspiel in diesem Theile ist Die abgenutzte Liebe (L'amour usé), ein prosaisches Lustspiel in fünf Aufzügen. Mit diesem Stücke ging es dem Verfasser ein

Wenig unglücklich. Feinde und unbillige Richter brachten es bei der ersten Vorstellung um allen Beifall. Er beklagt sich deswegen in einem Briefe an den Grafen von L**, welcher dem Lustspiele vorgedruckt ist, sehr empfindlich darüber, und es schmerzte ihm, daß eine fünfunddreißigjährige Bemühung für das Vergnügen des Publici ihn vor dieser Beschimpfung nicht habe sichern können. — — Außer diesen fünf Stücken findet man noch in dem dritten Theile drei kleine Divertissements, welche aber durchaus nichts sagen wollen und beinahe ihres Verfassers unwerth wären, wenn sie vielleicht nicht in dem Zirkel der Freunde, in welchem sie gespielt worden, gewisse gesellschaftliche Vollkommenheiten gehabt hätten, die für fremde Leser durchaus unmerklich sind.

Der vierte Theil enthält nur drei ganze Stücke. Das erste ist Der Sonderling (L'homme singulier), ein Lustspiel in Versen und fünf Aufzügen. Es ist eher gedruckt als aufgeführt worden. Der Verfasser bezeigt eine besondre Liebe für dasselbe und schmeichelt sich selbst, daß man nicht allein das hohe Komische und die lebhafte und männliche Moral, welche seinen übrigen Stücken so viel Beifall erworben, sondern auch einen ziemlich neuen und sehr lehrreichen Charakter darinnen antreffen werde. Das zweite Stück ist Die Stärke des Naturells (La force du naturel), ebenfalls in Versen und fünf Aufzügen. Man ist mit dem Inhalte dieses Lustspiels nicht zufrieden gewesen und kann es auch gewissermaßen nicht wohl sein, wie wir ein andermal zeigen wollen. Es ist gleich das Gegenspiel von der Nanine des Herrn von Voltaire, welcher wenigstens in diesem Stücke ein besserer Kenner der Natur als der alte Destouches gewesen ist. Das dritte Stücke endlich heißt Le jeune homme à l'épreuve, Der junge Mensch, der die Probe aushält; es ist in Prosa und in fünf Aufzügen. Wenn auch dieses gleich die Frucht des Alters ist, so ist es doch die Frucht des Alters eines Destouches und würde der Blüthe eines andern Schriftstellers Ehre machen. Der übrige Inhalt des vierten Theils bestehet aus den ersten Auftritten verschiedener Lustspiele, die der Verfasser ohne Zweifel noch hat ausarbeiten wollen, ob er sie gleich für nichts als für bloße Entwürfe ausgiebt, die er für einen jungen Chevalier von B., der sich in der komischen Dichtkunst üben wollen, gemacht habe. Die vornehmsten davon sind Anfangsscenen zu einem Lustspiele, welches Der liebenswürdige Alte heißen sollen, desgleichen zu einem über den Charakter des Nachsüchtigen. Auch ist der Anfang zu einem Lustspiele, Protheus, da, worinne

der Dichter einen Betrieger aufführen wollen, der jeden Charakter anzunehmen fähig ist. Wird wohl Jemand so kühn sein und dasjenige auszuführen wagen, was ein solcher Dichter entworfen hat? — — Noch findet man in diesem vierten Theile eine Sammlung von hundertunddreiundsiebenzig Sinnschriften und ein poetisches Schreiben an den König über seine Genesung. Nur die Lieder des Hrn. Destouches, deren er verschiedene und gewiß sehr artige gemacht hat, vermisse ich in dieser ganzen Sammlung seiner Werke. Sie ist übrigens noch mit dem in Kupfer gestochnen Bilde unsers Dichters geziert, von welchem der Verleger versichert, daß er es nicht ohne Mühe erhalten habe. Ich weiß nicht, ob es ähnlicher ist als das, welches Petit bereits 1740 nach dem Gemälde eines Largillière gestochen hat; so viel weiß ich, daß dieses von besserm Geschmack ist.

VI.

Ueber das Lustspiel „Die Juden",

im vierten Theile der Lessing'schen Schriften.[1])

Unter den Beifall, welchen die zwei Lustspiele in dem vierten Theile meiner Schriften gefunden haben, rechne ich mit Recht die Anmerkungen, deren man das eine, Die Juden, werth geschätzt hat. Ich bitte sehr, daß man es keiner Unleidlichkeit des Tadels zuschreibe, wenn ich mich eben itzt gefaßt mache, etwas darauf zu antworten. Daß ich sie nicht mit Stillschweigen übergehe, ist vielmehr ein Zeichen, daß sie mir nicht zuwider gewesen sind, daß ich sie überlegt habe, und daß ich nichts mehr wünsche, als billige Urtheile der Kunstrichter zu erfahren, die ich auch alsdenn, wenn sie mich unglücklicher Weise nicht überzeugen sollten, mit Dank erkennen werde.

Es sind diese Anmerkungen in dem 70sten Stücke der „Götting'schen Anzeigen von gelehrten Sachen" dieses Jahres gemacht worden, und in den „Jenaischen gelehrten Zeitungen" hat man ihnen beigepflichtet. Ich muß sie nothwendig hersetzen, wenn ich denjenigen von meinen Lesern, welchen sie nicht zu Gesichte gekommen sind, nicht undeutlich sein will. „Der Endzweck dieses Lustspiels," hat mein Hr. Gegner die Gütigkeit zu sagen, „ist eine sehr ernsthafte Sittenlehre, nämlich, die Thorheit und Unbilligkeit des Hasses und der Verachtung zu zeigen, womit wir

1) Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. (VI.) S. 279—291. — A. d. H.

den Juden meistentheils begegnen. Man kann daher dieses Lustspiel nicht lesen, ohne daß Einem die mit gleichem Endzweck gedichtete Erzählung von einem ehrlichen Juden, die in Hrn. Gellert's „Schwedischer Gräfin" stehet, beifallen muß. Bei Lesung beider aber ist uns stets das Vergnügen, so wir reichlich empfunden haben, durch etwas unterbrochen worden, das wir entweder zu Hebung des Zweifels oder zu künftiger Verbesserung der Erdichtungen dieser Art bekannt machen wollen. Der unbekannte Reisende ist in allen Stücken so vollkommen gut, so edelmüthig, so besorgt, ob er auch etwan seinem Nächsten Unrecht thun und ihn durch ungegründeten Verdacht beleidigen möchte, gebildet, daß es zwar nicht unmöglich, aber doch allzu unwahrscheinlich ist, daß unter einem Volke von den Grundsätzen, Lebensart und Erziehung, das wirklich die üble Begegnung der Christen auch zu sehr mit Feindschaft oder wenigstens mit Kaltsinnigkeit gegen die Christen erfüllen muß, ein solches edles Gemüth sich gleichsam selbst bilden könne. Diese Unwahrscheinlichkeit stört unser Vergnügen desto mehr, je mehr wir dem edeln und schönen Bilde Wahrheit und Dasein wünscheten. Aber auch die mittelmäßige Tugend und Redlichkeit findet sich unter diesem Volke so selten, daß die wenigen Beispiele davon den Haß gegen dasselbe nicht so sehr mindern, als man wünschen möchte. Bei den Grundsätzen der Sittenlehre, welche zum Wenigsten der größte Theil derselben angenommen hat, ist auch eine allgemeine Redlichkeit kaum möglich, sonderlich da fast das ganze Volk von der Handlung leben muß, die mehr Gelegenheit und Versuchung zum Betruge giebt als andre Lebensarten."

Man sieht leicht, daß es bei diesen Erinnerungen auf zwei Punkte ankömmt. Erstlich darauf, ob ein rechtschaffner und edler Jude an und vor sich selbst etwas Unwahrscheinliches sei, zweitens, ob die Annehmung eines solchen Juden in meinem Lustspiele unwahrscheinlich sei. Es ist offenbar, daß der eine Punkt den andern hier nicht nach sich zieht, und es ist ebenso offenbar, daß ich mich eigentlich nur des letztern wegen in Sicherheit setzen dürfte, wenn ich die Menschenliebe nicht meiner Ehre vorzöge und nicht lieber eben bei diesem als bei dem erstern verlieren wollte. Gleichwohl aber muß ich mich über den letztern zuerst erklären.

Habe ich in meinem Lustspiele einen rechtschaffnen und edeln Juden wider die Wahrscheinlichkeit angenommen? — — Noch muß ich dieses nur blos nach den eignen Begriffen meines Gegners untersuchen. Er giebt zur Ursache der Unwahrscheinlichkeit eines solchen Juden die Verachtung und Unterdrückung, in wel-

cher dieses Volk seufzet, und die Nothwendigkeit an, in welcher es sich befindet, blos und allein von der Handlung zu leben. Es sei; folgt aber also nicht nothwendig, daß die Unwahrscheinlichkeit wegfalle, sobald diese Umstände sie zu verursachen aufhören? Wenn hören sie aber auf, dieses zu thun? Ohne Zweifel alsdann, wenn sie von andern Umständen vernichtet werden, das ist, wenn sich ein Jude im Stande befindet, die Verachtung und Unterdrückung der Christen weniger zu fühlen, und sich nicht gezwungen sieht, durch die Vortheile eines kleinen nichtswürdigen Handels ein elendes Leben zu unterhalten. Was aber wird mehr hierzu erfordert als Reichthum? Doch ja, auch die richtige Anwendung dieses Reichthums wird dazu erfordert. Man sehe nunmehr, ob ich nicht Beides bei dem Charakter meines Juden angebracht habe. Er ist reich; er sagt es selbst von sich, daß ihm der Gott seiner Väter mehr gegeben habe, als er brauche; ich lasse ihn auf Reisen sein, ja, ich setze ihn sogar aus derjenigen Unwissenheit, in welcher man ihn vermuthen könnte: er lieset und ist auch nicht einmal auf der Reise ohne Bücher. Man sage mir, ist es also nun noch wahr, daß sich mein Jude hätte selbst bilden müssen? Besteht man aber darauf, daß Reichthum, bessere Erfahrung und ein aufgeklärterer Verstand nur bei einem Juden keine Wirkung haben könnten, so muß ich sagen, daß dieses eben das Vorurtheil ist, welches ich durch mein Lustspiel zu schwächen gesucht habe; ein Vorurtheil, das nur aus Stolz oder Haß fließen kann und die Juden nicht blos zu rohen Menschen macht, sondern sie in der That weit unter die Menschheit setzt. Ist dieses Vorurtheil nun bei meinen Glaubensgenossen unüberwindlich, so darf ich mir nicht schmeicheln, daß man mein Stück jemals mit Vergnügen sehen werde. Will ich sie denn aber bereden, einen jeden Juden für rechtschaffen und großmüthig zu halten oder auch nur die meisten dafür gelten zu lassen? Ich sage es gerade heraus: Noch alsdenn, wenn mein Reisender ein Christ wäre, würde sein Charakter sehr selten sein, und wenn das Seltene blos das Unwahrscheinliche ausmacht, auch sehr unwahrscheinlich. — —

Ich bin schon allmählich auf den ersten Punkt gekommen. Ist denn ein Jude, wie ich ihn angenommen habe, vor sich selbst unwahrscheinlich? Und warum ist er es? Man wird sich wieder auf die obigen Ursachen berufen. Allein können denn diese nicht wirklich im gemeinen Leben ebensowohl wegfallen, als sie in meinem Spiele wegfallen? Freilich muß man, dieses zu glauben, die Juden näher kennen als aus dem liederlichen Gesindel, welches

auf den Jahrmärkten herumschweift. — — Doch ich will lieber hier einen Andern reden lassen, dem dieser Umstand näher an das Herz gehen muß, Einen aus dieser Nation selbst. Ich kenne ihn zu wohl, als daß ich ihm hier das Zeugniß eines ebenso witzigen als gelehrten und rechtschaffnen Mannes versagen könnte. Folgenden Brief hat er bei Gelegenheit der Göttingischen Erinnerung an einen Freund in seinem Volke, der ihm an guten Eigenschaften völlig gleich ist, geschrieben. Ich sehe es voraus, daß man es schwerlich glauben, sondern vielmehr diesen Brief für eine Erdichtung von mir halten wird; allein ich erbiete mich, Denjenigen, dem daran gelegen ist, unwidersprechlich von der Authenticität desselben zu überzeugen. Hier ist er. [1])

„Mein Herr,

„Ich überschicke Ihnen hier das 70. Stück der „Götting'schen Gelehrten Anzeigen". Lesen Sie den Artikel von Berlin. Die Herren Anzeiger recensiren den 4ten Theil der Lessing'schen Schriften, die wir so oft mit Vergnügen gelesen haben. Was glauben Sie wohl, daß sie an dem Lustspiele Die Juden aussetzen? Den Hauptcharakter, welcher, wie sie sich ausdrücken, viel zu edel und viel zu großmüthig ist. Das Vergnügen, sagen sie, das wir über die Schönheit eines solchen Charakters empfinden, wird durch dessen Unwahrscheinlichkeit unterbrochen, und endlich bleibt in unsrer Seele nichts als der bloße Wunsch für sein Dasein übrig. — Diese Gedanken machten mich schamroth. Ich bin nicht im Stande, Alles auszudrücken, was sie mich haben empfinden lassen. Welche Erniedrung für unsere bedrängte Nation! Welche übertriebene Verachtung! Das gemeine Volk der Christen hat uns von je her als den Auswurf der Natur, als Geschwüre der menschlichen Gesellschaft angesehen. Allein von gelehrten Leuten erwartete ich jederzeit eine billigere Beurtheilung; von diesen vermuthete ich die uneingeschränkte Billigkeit, deren Mangel uns insgemein vorgeworfen zu werden pflegt. Wie sehr habe ich mich geirrt, als ich einem jeden christlichen Schriftsteller so viel Aufrichtigkeit zutrauete, als er von Andern fordert!

„In Wahrheit, mit welcher Stirne kann ein Mensch, der noch ein Gefühl der Redlichkeit in sich hat, einer ganzen Nation

1) „Michaelis war der Göttingische Recensent. Der Brief ist von Moses Mendelssohn und an den Doctor Gumperz, einen Arzt in Berlin, der aber nicht practisirte, sondern von seinen Mitteln lebte und sich eigentlich mit Mathematik beschäftigte. Gumperz war um die damalige Zeit Secretär bei Maupertuis." — [Anm. von Karl G. Lessing.]

die Wahrscheinlichkeit absprechen, einen einzigen ehrlichen Mann aufweisen zu können? Einer Nation, aus welcher, wie sich der Verfasser der „Juden" ausdrückt, alle Propheten und die größesten Könige aufstanden? Ist sein grausamer Richterspruch gegründet: welche Schande für das menschliche Geschlecht! Ungegründet: welche Schande für ihn!

„Ist es nicht genug, daß wir den bittersten Haß der Christen auf so manche grausame Art empfinden müssen, sollen auch diese Ungerechtigkeiten wider uns durch Verleumdungen gerechtfertiget werden?

„Man fahre fort, uns zu unterdrücken, man lasse uns beständig mitten unter freien und glückseligen Bürgern eingeschränkt leben, ja, man setze uns ferner dem Spotte und der Verachtung aller Welt aus: nur die Tugend, den einzigen Trost bedrängter Seelen, die einzige Zuflucht der Verlassenen, suche man uns nicht gänzlich abzusprechen!

„Jedoch man spreche sie uns ab, was gewinnen die Herren Recensenten dabei? Ihre Kritik bleibet dennoch unverantwortlich. Eigentlich soll der Charakter des reisenden Juden (ich schäme mich, wann ich ihn von dieser Seite betrachte) das Wunderbare, das Unerwartete in der Komödie sein. Soll nun der Charakter eines hochmüthigen Bürgers, der sich zum türkischen Fürsten machen läßt, so unwahrscheinlich nicht sein als eines Juden, der großmüthig ist? Laßt einen Menschen, dem von der Verachtung der jüdischen Nation nichts bekannt ist, der Aufführung dieses Stückes beiwohnen: er wird gewiß während des ganzen Stückes für Langeweile gähnen, ob es gleich für uns sehr viele Schönheiten hat. Der Anfang wird ihn auf die traurige Betrachtung leiten, wie weit der Nationalhaß getrieben werden könne, und über das Ende wird er lachen müssen. Die guten Leute, wird er bei sich denken, haben doch endlich die große Entdeckung gemacht, daß Juden auch Menschen sind. So menschlich denkt ein Gemüth, das von Vorurtheilen gereinigt ist.

„Nicht daß ich durch diese Betrachtung dem Lessing'schen Schauspiele seinen Werth entziehen wollte; keinesweges! Man weiß, daß sich der Dichter überhaupt und insbesondere, wenn er für die Schaubühne arbeitet, nur nach der unter dem Volke herrschenden Meinung zu richten habe. Nach dieser aber muß der unvermuthete Charakter des Juden eine sehr rührende Wirkung auf die Zuschauer thun. Und insoweit ist ihm die ganze jüdische Nation viele Verbindlichkeit schuldig, daß er sich Mühe giebt, die

Welt von einer Wahrheit zu überzeugen, die für sie von großer Wichtigkeit sein muß.

„Sollte diese Recension, diese grausame Seelenverdammung, nicht aus der Feder eines Theologen geflossen sein? Diese Leute denken der christlichen Religion einen großen Vorschub zu thun, wenn sie alle Menschen, die keine Christen sind, für Meuchelmörder und Straßenräuber erklären. Ich bin weit entfernt, von der christlichen Religion so schimpflich zu denken; das wäre ohnstreitig der stärkste Beweis wider ihre Wahrhaftigkeit, wenn man sie festzustellen alle Menschlichkeit aus den Augen setzen müßte!

„Was können uns unsere strengen Beurtheiler, die nicht selten ihre Urtheile mit Blute versiegeln, Erhebliches vorrücken? Laufen nicht alle ihre Vorwürfe auf den unersättlichen Geiz hinaus, den sie vielleicht durch ihre eigene Schuld bei dem gemeinen jüdischen Haufen zu finden frohlocken? Man gebe ihnen diesen zu; wird es denn deswegen aufhören, wahrscheinlich zu sein, daß ein Jude einem Christen, der in räuberische Hände gefallen ist, das Leben gerettet haben sollte? Oder wenn er es gethan, muß er sich nothwendig das edle Vergnügen, seine Pflicht in einer so wichtigen Sache beobachtet zu haben, mit niederträchtigen Belohnungen versalzen lassen? Gewiß nicht! Zu voraus, wenn er in solchen Umständen ist, in welche der Jude im Schauspiele gesetzt worden!

„Wie aber, soll dieses unglaublich sein, daß unter einem Volke von solchen Grundsätzen und Erziehung ein so edles und erhabenes Gemüth sich gleichsam selbst bilden sollte? Welche Beleidigung! So ist alle unsere Sittlichkeit dahin! so regt sich in uns kein Trieb mehr für die Tugend! so ist die Natur stiefmütterlich gegen uns gewesen, als sie die edelste Gabe unter den Menschen ausgetheilt, die natürliche Liebe zum Guten! Wie weit bist Du, gütiger Vater, über solche Grausamkeit erhaben!

„Wer Sie näher kennt, theuerster Freund, und Ihre Talente zu schätzen weiß, dem kann es gewiß an keinem Exempel fehlen, wie leicht sich glückliche Geister ohne Vorbild und Erziehung emporschwingen, ihre unschätzbaren Gaben ausarbeiten, Geist und Herz bessern und sich in den Rang der größten Männer erheben können. Ich gebe einem Jeden zu bedenken, ob Sie, großmüthiger Freund, nicht die Rolle des Juden im Schauspiel übernommen hätten, wenn Sie auf Ihrer gelehrten Reise in seine Umstände gesetzt worden wären. Ja, ich würde unsere Nation erniedrigen, wenn ich fortfahren wollte, einzelne Exempel von edlen Gemüthern anzu-

führen. Nur das Ihrige konnte ich nicht übergehen, weil es so sehr in die Augen leuchtet, und weil ich es allzu oft bewundere.

„Ueberhaupt sind gewisse menschliche Tugenden den Juden gemeiner als den meisten Christen. Man bedenke den gewaltigen Abscheu, den sie für eine Mordthat haben. Kein einziges Exempel wird man anführen können, daß ein Jude (ich nehme die Diebe von Profession aus) einen Menschen ermordet haben sollte. Wie leicht wird es aber nicht manchem sonst redlichen Christen, seinem Nebenmenschen für ein bloßes Schimpfwort das Leben zu rauben? Man sagt, es sei Niederträchtigkeit bei den Juden. Wohl! wenn Niederträchtigkeit Menschenblut verschont, so ist Niederträchtigkeit eine Tugend.

„Wie mitleidig sind sie nicht gegen alle Menschen, wie milde gegen die Armen beider Nationen? Und wie hart verdient das Verfahren der meisten Christen gegen ihre Arme genennt zu werden? Es ist wahr, sie treiben diese beiden Tugenden fast zu weit. Ihr Mitleiden ist allzu empfindlich und hindert beinah die Gerechtigkeit, und ihre Mildigkeit ist beinah Verschwendung. Allein wenn doch Alle, die ausschweifen, auf der guten Seite ausschweifeten!

„Ich könnte noch Vieles von ihrem Fleiße, von ihrer bewundernswürdigen Mäßigkeit, von ihrer Heiligkeit in den Ehen hinzusetzen. Doch schon ihre gesellschaftliche Tugenden sind hinreichend genug, die „Götting'sche Anzeigen" zu widerlegen, und ich bedaure Den, der eine so allgemeine Verurtheilung ohne Schauern lesen kann.

„Ich bin ꝛc."

* * *

Ich habe auch die Antwort auf diesen Brief vor mir. Allein ich mache mir ein Bedenken, sie hier drucken zu lassen. Sie ist mit zu viel Hitze geschrieben, und die Retorsionen sind gegen die Christen ein Wenig zu lebhaft gebraucht. Man kann es mir aber gewiß glauben, daß beide Correspondenten auch ohne Reichthum Tugend und Gelehrsamkeit zu erlangen gewußt haben, und ich bin überzeugt, daß sie unter ihrem Volke mehr Nachfolger haben würden, wenn ihnen die Christen nur vergönnten, das Haupt ein Wenig mehr zu erheben. — —

Der übrige Theil der Götting'schen Erinnerungen, worinne man mich zu einem andern ähnlichen Lustspiele aufmuntert, ist zu schmeichelhaft für mich, als daß ich ihn ohne Eitelkeit wiederholen

könnte. Es ist gewiß, daß sich nach dem daselbst angegebnen Plane ein sehr einnehmendes Stück machen ließe, nur muß ich erinnern, daß die Juden alsdenn blos als ein unterdrücktes Volk und nicht als Juden betrachtet werden und die Absichten, die ich bei Verfertigung meines Stücks gehabt habe, größtentheils wegfallen würden.

VII.

Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind.[1])

Die einzigen Ueberreste, woraus man die tragische Bühne der Römer einigermaßen beurtheilen kann, sind diejenigen zehn Trauerspiele, welche unter dem Namen des Seneca gelesen werden.

Da ich itzt vorhabe, sie meinen Lesern bekannter zu machen, so sollte ich vielleicht verschiedene historisch-kritische Anmerkungen und Nachrichten vorausschicken, die ihnen die Meinungen der Gelehrten von den wahren Verfassern dieser Trauerspiele, von ihrem Alter, von ihrem innern Werthe ꝛc. erklärten. Doch weil sich hiervon schwerlich urtheilen läßt, wenn man die Stücke nicht schon selbst gelesen hat, so will ich in dieser meiner Abhandlung eben der Ordnung folgen, die Jeder wahrscheinlicher Weise beobachten würde, der sich selbst von diesen Dingen unterrichten wollte. Ich will alle zehn Trauerspiele nach der Reihe durchgehen und Auszüge davon mittheilen, in welchen man die Einrichtung und die vornehmsten Schönheiten derselben erkennen kann. Ich schmeichle mir, daß diese Auszüge desto angenehmer sein werden, je größer die Schwierigkeiten sind, mit welchen die Lesung der Stücke selbst verbunden ist.

---

1) Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. (VII.) S. 3—134. — A. d. H.

Es sind, wie schon gesagt, derenzehne, welche folgende Ueberschriften führen. I. Der rasende Hercules. II. Thyest. III. Thebais. IV. Hippolytus. V. Oedipus. VI. Troas. VII. Medea. VIII. Agamemnon. IX. Hercules auf Oeta. X. Octavia. Ich will mich sogleich zu dem ersten Stücke wenden.

I. Der rasende Hercules.

Inhalt.

Hercules hatte sich mit der Megara, der Tochter des Kreon's, Königs von Theben, vermählt. Seine Thaten und besonders seine Reise in die Hölle nöthigten ihn, lange Zeit von seinem Reiche und seiner Familie abwesend zu sein. Während seiner Abwesenheit empörte sich ein gewisser Lykus, ließ den Kreon mit seinen Söhnen ermorden und bemächtigte sich des Thebanischen Scepters. Um seinen Thron zu befestigen, hielt er es vor gut, sich mit der zurückgelassenen Gemahlin des Hercules zu verbinden. Doch indem er am Heftigsten darauf dringt, kömmt Hercules aus der Hölle zurück und tödtet den tyrannischen Lykus mit allen seinen Anhängern. Juno, die unversöhnliche Feindin des Hercules, wird durch das beständige Glück dieses Helden erbittert und stürzt ihn durch Hülfe der Furien in eine schreckliche Raserei, deren traurige Folgen der eigentliche Stoff dieses Trauerspiels sind. Außer dem Chore kommen nicht mehr als sechs Personen darinne vor: Juno, Megara, Lykus, Amphitryo, Hercules, Theseus.

Auszug.

Juno eröffnet die Scene. Hercules ist in den zwei ersten Acten zwar noch nicht gegenwärtig. Als Juno aber weiß sie doch schon, daß er gewiß erscheinen werde und schon bereits siegend die Hölle verlassen habe. Man muß sich erinnern, daß Hercules ein Sohn des Jupiter's war, den er mit der Alkmene erzeugt hatte. Sie tobt also in diesem ersten Auftritte wider die Untreue ihres Gemahls überhaupt und wider diese Frucht derselben insbesondere. Endlich faßt sie wider den Hercules den allergrausamsten Anschlag. — — Wir wollen sehen, wie dieses der Dichter ungefähr ausgeführt hat.

Sie sagt gleich anfangs, daß sie, die Schwester des Donnergotts — — denn nur dieser Name bleibe ihr noch übrig — — die ätherischen Wohnungen und den von ihr immer abgeneigten Jupiter verlassen habe. „Ich muß auf der Erde wandeln, um den Kebsweibern Platz zu machen. Diese haben den Himmel besetzt! Dort glänzt von dem erhabensten Theile des eisreichen Pols Kallisto in der Bärin und regieret argolische Flotten. Da, wo in verlängerten Tagen der laue Frühling herabfließt, schimmert der schwimmende Träger Europens. Hier bilden des Atlas schweifende Töchter das den Schiffern und der See furchtbare Gestirn; dort schreckt mit drohendem Schwert Orion die Götter. Hier hat der güldne Perseus seine Sterne, dort Kastor und Pollux rc. Und damit ja kein Theil des Himmels unentehrt bleibe, so muß er auch noch den Kranz des Knossischen Mädchens tragen. Doch was klage ich über alte Beleidigungen? Wie oft haben mich nicht des einzigen gräßlichen Theben's ruchlose Dirnen zur Stiefmutter gemacht! Ersteige nur den Himmel, Alkmene, bemächtige Dich nur siegend meines Sitzes; und Du, ihr Sohn, um dessen Geburt die Welt einen Tag einbüßte und der langsame Phöbus später aus dem eoischen Meere aufstieg, nimm die versprochnen Gestirne nur ein! Ich will meinen Haß nicht fahren lassen; mein rasender Schmerz, mein tobender Zorn soll mich zu ewigen Kriegen reizen — — Aber zu was für Kriegen? Was die feindselige Erde nur Scheußliches hervorbringt, was Meer und Luft nur Schreckliches, Gräßliches, Wildes und Ungeheures tragen, Alles das ist von ihm gebändigt und besiegt. Das Ungemach stärkt ihn; er nützet meinen Zorn; er verkehret meinen Haß in sein Lob, und je härtere Dinge ich ihm auflege, je mehr beweiset er seinen Vater!" — — Die Göttin berührt hierauf die Thaten des Hercules näher, der als ein Gott schon in der ganzen Welt verehrt werde, und der ihre Befehle leichter vollziehe, als sie dieselben erdenke. Die Erde sei ihm nicht weit genug gewesen; er habe die Pforten der Hölle erbrochen, den Weg aus dem Reiche der Schatten zurück gefunden und schleppe, über sie triumphirend, mit stolzer Faust den Höllenhund durch die Städte Griechenlands zur Schau. „Der Tag," fährt sie fort, „erblaßte, die Sonne zitterte, als sie den Cerberus erblickte; mich selbst überfiel ein Schauer, da ich das überwältigte dreiköpfichte Ungeheuer sahe, und ich erschrak über meinen Befehl." — — Sie fürchtet, Hercules werde sich auch des obern Reichs bemächtigen, da er das unterirdische überwunden habe; er werde seinem Vater den

Scepter entreißen und nicht, wie Bacchus, auf langsamen Wegen sich zu den Sternen erheben: er werde auf den Trümmern der Welt sie ersteigen und über den öden Himmel gebieten wollen. — „Wüthe nur also fort, mein Zorn, wüthe fort! Unterdrücke ihn mit seinem großen Anschlage, falle ihn an, Juno, zerfleische ihn mit Deinen eignen Händen! Warum überträgst Du Andern Deinen Haß? — — Welche Feinde kannst Du ihm erwecken, die er nicht überwunden habe? Du suchst Einen, der ihm gewachsen sei? Nur er selbst ist sich gewachsen. So bekriege er sich dann also selbst! Herbei, Ihr Eumeniden! Herbei aus dem tiefsten Abgrunde des Tartarus! Schüttelt das flammende Haar, schlagt ihm mit wüthenden Händen vergiftete Wunden! — — Nun, Stolzer, kannst Du nach den himmlischen Wohnungen trachten! — — Umsonst glaubst Du dem Styx entflohen zu sein! Hier, hier will ich Dir die wahre Hölle zeigen! Schon rufe ich die Zwietracht aus ihrer finstern Höhle, noch jenseits dem Reiche der Verdammten, hervor! Was Du noch Schreckliches da gelassen hast, soll erscheinen. Das lichtscheue Verbrechen, die wilde Ruchlosigkeit, die ihr eigen Blut leckt, und die irre, stets wider sich selbst bewaffnete Raserei, diese, diese sollen erscheinen und Rächer meines Schmerzes sein! Fanget dann also an, Ihr Dienerinnen des Pluto! Schwinget die lodernden Fackeln! Strafet des Styx kühnen Verächter! Erschüttert seine Brust und laßt sie ein heftiger Feuer durchrasen, als in den Höhlen des Aetna tobet! — — Ach, daß Hercules rasen möge, muß ich vorher erst selbst rasen! Und warum rase ich nicht schon?" — — Auf diese Art beschließt Juno, daß ihr Feind immerhin aus der Hölle unverletzt und mit unverringerten Kräften zurückkommen möge; sie wolle ihn seine Kinder gesund wiederfinden lassen, aber in einer plötzlichen Unsinnigkeit solle er ihr Mörder werden. „Ich will ihn selbst die Pfeile von der gewissen Senne schnellen helfen, ich will selbst die Waffen des Rasenden lenken und endlich einmal selbst dem kämpfenden Hercules beistehen! Mag ihn doch nach dieser That sein Vater in den Himmel aufnehmen!" — Mit diesem Vorsatze begiebt sich Juno fort, weil sie den Tag anbrechen sieht.

Diesen Anbruch des Tages beschreibt der darauf folgende Chor. Er beschreibt ihn nach den Veränderungen, die an dem Himmel vorgehen, und nach den verschiedenen Beschäftigungen der Menschen, welche nun wieder ihren Anfang nehmen. „Wie Wenige," fügt er hinzu, „beglückt die sichere Ruhe! Wie Wenige sind der Flüchtigkeit des Lebens eingedenk und nützen die nie wieder

zurückkehrende Zeit! Lebt, weil es noch das Schicksal erlaubt, vergnügt! Das rollende Jahr eilt mit schnellen Tagen dahin, und die unerbittlichen Schwestern spinnen fort, ohne den Faden wieder aufzuwinden." — — Er tadelt hierauf Diejenigen, welche gleichwohl freiwillig ihrem Schicksale entgegeneilen und wie Hercules das trübe Reich der Schatten nicht bald genug erblicken können. Er verlangt die Ehre, die diese treibt, nicht, sondern wünscht sich, in einer verborgenen Hütte ruhig zu leben, wo das Glück auf einem zwar niedrigen, aber sichern Orte feststehe, wenn die kühne Tugend hoch herabstürzet. — — Hier sieht er die traurige Megara mit zerstreuten Haaren näher kommen, welcher der alte Amphitryo, der Halbvater des Hercules, langsam nachfolgt. Er macht ihnen also Platz, und Megara eröffnet den

Zweiten Aufzug.

Sie bittet den Jupiter, ihren und ihres Gemahls Mühseligkeiten endlich einmal ein Ende zu machen. Sie klagt, daß noch nie ein Tag sie mit Ruhe beglückt habe; daß immer das Ende des einen Uebels der Uebergang zu dem andern sei; daß dem Hercules nicht ein Augenblick Ruhe gelassen werde; daß ihn Juno seit der zartesten Kindheit verfolge und ihn Ungeheuer zu überwinden genöthiget habe, noch ehe er fähig gewesen sei, sie zu kennen. Sie fängt hierauf von den zwei Schlangen an, die er schon in der Wiege, so fest sie ihn auch umschlungen hatten, mit lächelndem Blicke zerquetschte, und berührt alle seine übrigen Thaten mit kurzen malerischen Zügen, bis auf die schimpfliche Arbeit im Stall des Augias. „Aber," fährt sie fort, „was hilft ihn Alles dieses? Er muß der Welt, die er vertheidigte, entbehren. Und schon hat es die Erde empfunden, daß der Urheber ihres Friedens nicht zugegen sei! Das glückliche Laster heißt Tugend, die Bösen herrschen über die Guten, Gewalt geht vor Recht, und die Gesetze verstummen vor Furcht." — — Zum Beweise führt sie die Grausamkeiten des Lykus an, welcher ihren Vater, den Kreon, und ihre Brüder, dessen Söhne, ermordet und sich des Thebanischen Reichs bemächtiget habe. Sie bedauert, daß diese berühmte Stadt, aus welcher so viel Götter entsprossen, deren Mauern Amphion mit mächtigen Melodien aufgeführt, und in welche selbst der Vater der Götter sich so oft herabgelassen habe, itzt einem nichtswürdigen Verbannten gehorchen müsse. „Der, welcher zu Wasser und Land die Laster

verfolgt und tyrannische Scepter mit gerechter Faust zerbrochen hat, muß selbst abwesend dienen und das Joch tragen, wovon er Andre befreiet. Dem Hercules gehöret Theben, und Lykus hat es inne. Doch lange wird er es nicht mehr inne haben. Plötzlich wird der Held an das Tageslicht wieder hervordringen, er wird den Weg zurück entweder finden oder sich machen. — — Erscheine denn, o Gemahl, und komm als Sieger zu Deinem besiegten Hause zurück! Entreiße Dich der Nacht, und wann alle Rückgänge verschlossen sind, so spalte die Erde, so wie Du einst das Gebirge spaltetest und dahin den Ossa und dorthin den Olympus warfst und mitten durch den thessalischen Strom einen neuen Weg führtest! Spalte sie, treibe, was in ewigen Finsternissen begraben war, zitternde Schaaren des Lichts entwöhnter Schatten, vor Dir her und so stelle Dich Deinen Eltern, Deinen Kindern, Deinem Vaterlande wieder dar! Keine andre Beute davonbringen, als die man Dir befohlen hat, ist Deiner unwürdig!" — — Doch hier besinnt sich Megara, daß diese Reden für ihre Umstände zu großsprechrisch sind, und wendet sich lieber zu den Göttern, welchen sie Opfer und heilige Feste verspricht, wenn sie ihr den Gemahl bald wiederschenken wollen. „Hält Dich aber", fügt sie hinzu, „eine höhere Macht zurück, wohl, so folgen wir! Entweder schütze uns durch Deine Zurückkunft Alle, oder ziehe uns Alle nach Dir! — — Ja, nachziehen wirst Du uns Dir; denn uns Gebeugte vermag auch kein Gott aufzurichten!"

Hier unterbricht sie der alte Amphitryo. „Hoffe ein Besseres," spricht er, „und laß den Muth nicht sinken! Er wird gewiß auch aus dieser Mühseligkeit wie aus allen größer hervorgehen!"

Meg. Was die Elenden gern wollen, das glauben sie leicht.

Amphit. Oder vielmehr, was sie allzu sehr fürchten, dem vermeinen sie auf keine Weise entgehen zu können.

Meg. Aber itzt, da er in die Tiefe versenkt und begraben ist, da die ganze Welt auf ihm liegt, welchen Weg kann er zu den Lebendigen zurückfinden?

Amph. Eben den, welchen er durch den brennenden Erdstrich und durch das trockne Meer stürmender Sandwogen fand 2c.

Meg. Nur selten verschonet das unbillige Glück die größten Tugenden. Niemand kann sich lange so häufigen Gefahren sicher bloßstellen. Wen das Verderben so oft vorbeigegangen ist, den trifft es endlich einmal.

Hier bricht Megara ab, weil sie den wüthenden Lykus mit drohendem Gesicht und mit Schritten, die seine Gemüthsart verrathen, einhertreten sieht. Er redet die ersten zwanzig Zeilen mit sich selbst und schildert sich als einen wahren Tyrannen. Er ist stolz darauf, daß er sein Reich nicht durch Erbschaft besitze, daß er keine edeln Vorfahren, kein durch erhabne Titel berühmtes Geschlecht aufweisen könne. Er trotzt auf seine eigene Tapferkeit und findet, daß seine fernere Sicherheit nur auf dem Schwerte beruhe. „Nur dieses," sagt er, „kann bei dem schützen, was man wider Willen der Unterthanen besitzt." — — Unterdessen will er doch auch nicht unterlassen, einen Staatsgriff anzuwenden. Er bildet sich nämlich ein, daß er sein neu erobertes Reich durch nichts mehr befestigen könne, als wenn er sich mit der Megara vermählte. Er kann sich nicht vorstellen, daß sie seinen Antrag verachten werde; sollte sie es aber thun, so hat er bereits den festen Entschluß gefaßt, das ganze Herculische Haus auszurotten. Er fragt nichts darnach, was das Volk von so einer That urtheilen werde; er hält es für eines von den vornehmsten Stücken der Regierungskunst, gegen die Nachreden des Pöbels gleichgültig zu sein. In dieser Gesinnung will er sogleich den Versuch machen und geht auf die Megara los, die sich schon im Voraus von seinem Vorhaben nichts Gutes verspricht. Seine Anrede ist nicht schlecht; er macht ihr eine kleine Schmeichelei wegen ihrer edeln Abkunft und bittet sie, ihn ruhig anzuhören. Er stellt ihr hierauf vor, wie übel es um die Welt stehen würde, wenn Sterbliche einander ewig hassen wollten. „Dem Sieger und dem Besiegten liegt daran, daß der Friede endlich wiederhergestellet werde. Komm also und theile das Reich mit mir, laß uns in ein enges Bündniß treten und empfange meine Rechte als das Pfand der Treue!" — — Megara sieht ihn mit zornigem Blicke an. „Ich", spricht sie, „sollte Deine Rechte annehmen, an welcher das Blut meines Vaters und meiner Brüder klebt? Eher soll man die Sonne im Ost untergehen und im West aufgehen sehen, eher sollen Wasser und Feuer ihre alte Feindschaft in Friede verwandeln ꝛc. Du hast mir Vater, Reich, Brüder und Götter geraubt. Was blieb mir noch übrig? Eins blieb mir noch übrig, welches mir lieber als Vater, Reich, Brüder und Götter ist: das Recht, Dich zu hassen. Ach, warum muß auch das Volk dieses mit mir gemein haben! — — Doch herrsche nur, Aufgeblasener, verrathe nur Deinen Uebermuth! Gott ist Rächer, und seine Rache folget hinter dem Rücken der Stolzen!" Sie stellt ihm

hierauf vor, was für ein strenges Schicksal fast alle Thebanische Regenten betroffen habe. Agave und Ino, Oedipus und seine Söhne, Niobe und Kadmus sind ihre schrecklichen Beispiele. „Sieh," fährt sie fort, „diese warten Deiner! Herrsche, wie Du willst, wenn ich Dich nur endlich in eben das Elend, das von unserm Reiche so unzertrennlich ist, verwickelt sehe!" — — Lykus wird über diese Reden unwillig und giebt ihr auf eine höhnische Art zu verstehen, daß er König sei und sie gehorchen müsse. „Lerne", sagt er, „von Deinem Gemahl, wie unterwürfig man Königen sein müsse!" Er zielet hiemit auf die Befehle des Eurystheus, die sich Hercules zu vollziehen bequemte. „Doch," spricht er weiter, „ob ich schon die Gewalt in meinen Händen habe, so will ich mich doch so weit herablassen, meine Sache gegen Dich zu rechtfertigen." Er bemüht sich hierauf, den Tod ihres Vaters und ihrer Brüder von sich abzuwälzen. „Sie sind im Streite umgekommen. Die Waffen wissen von keiner Mäßigung, und die Wuth des gezückten Schwertes kennet kein Schonen. Es ist wahr, Dein Vater stritt für sein Reich, und mich trieben sträfliche Begierden. Doch itzt kömmt es nicht auf die Ursache, sondern auf den Ausgang des Krieges an. Laß uns daher an das Geschehene nicht länger denken! Wenn der Sieger die Waffen ablegt, so geziemet es sich, daß auch der Besiegete den Haß ablege. Ich verlange nicht, daß Du mich mit gebogenem Knie verehren sollst. Es gefällt mir vielmehr, daß Du Deinen Unfall mit starkem Muthe zu tragen weißt. Und da Du die Gemahlin eines Königs zu sein verdienest, so sei es denn an meiner Seite!" Megara geräth über diesen Antrag außer sich. „Ich Deine Gemahlin? Nun empfinde ich es erst, daß ich eine Gefangene bin! — — Nein, Alcides, keine Gewalt soll meine Treue überwinden; als die Deinige will ich sterben!"

Lykus. Wie? ein Gemahl, der in der Tiefe der Hölle vergraben ist, macht Dich so kühn?

Megara. Er stieg in die Hölle herab, um den Himmel zu ersteigen.

Lykus. Die ganze unendliche Last der Erde liegt nun auf ihm.

Megara. Kann eine Last für Den zu schwer sein, der den Himmel getragen hat?

Lykus. Aber Du wirst gezwungen werden.

Megara. Wer gezwungen werden kann, weiß nicht zu sterben.

Lykus. Kann ich Dir ein königlicher Geschenk anbieten als meine Hand?

Megara. Ja, Deinen oder meinen Tod!

Lykus. Nun wohl, Du sollst sterben!

Megara. So werde ich denn meinem Gemahl entgegengehen.

Lykus. So ziehst Du meinem Throne einen Knecht vor?

Megara. Wie viel Könige hat dieser Knecht dem Tode geliefert!

Lykus. Warum dient er denn aber einem Könige?

Megara. Was wäre Tapferkeit ohne harte Dienste?

Lykus. Wilden Thieren und Ungeheuern vorgeworfen werden, nennst Du Tapferkeit?

Megara. Das eben muß die Tapferkeit überwinden, wofür sich Alle entsetzen.

Diese kurzen Gegenreden, welche gewiß nicht ohne ihre Schönheiten sind, werden noch einige Zeilen fortgesetzt, bis Lykus zuletzt auch die Abkunft des Hercules antastet und den alten Amphitryo also nöthiget, das Wort zu ergreifen. „Mir", spricht er, „kömmt es zu, ihm seinen wahren Vater nicht streitig machen zu lassen." Er führt hierauf seine erstaunlichen Thaten an, durch die er den Frieden in der ganzen Welt hergestellet und die Götter selbst vertheidiget habe. „Zeigen diese nicht deutlich genug, daß Jupiter sein Vater sei, oder muß man vielmehr dem Hasse der Juno glauben?" — „Was lästerst Du den Jupiter?" erwidert Lykus. „Das sterbliche Geschlecht ist keiner Verbindung mit dem Himmel fähig." — — Er sucht hierauf Alles hervor, was die göttliche Herkunft des Hercules verdächtig machen könne. Er nennt ihn einen Knecht, einen Elenden, der ein unstätes und flüchtiges Leben führe und alle Augenblicke der Wuth der wilden Thiere preisgegeben werde. Doch Amphitryo setzt diesen Beschuldigungen das Exempel des Apollo entgegen, der ein Hirte gewesen sei, der auf einer herumirrenden Insel sogar geboren worden und mit dem ersten Drachen gekämpft habe. Er fügt hierzu noch das Beispiel des Bacchus und zeigt auch an diesem, wie theuer das Vorrecht, als ein Gott geboren werden, zu stehen komme.

Lykus. Wer elend ist, ist ein Mensch.

Amph. Wer tapfer ist, ist nicht elend.

Lykus will ihm auch diesen Ruhm zu Schanden machen und erwähnt mit einer sehr spöttischen Art seines Abenteuers

mit der Omphale, bei welcher Hercules die Rolle eines Helden in die Rolle eines Weichlings verwandelte. Doch auch hier beruft sich Amphitryo auf den Bacchus, welcher sich nicht geschämt habe, das Haar zierlich fliegen zu lassen, den leichten Thyrsus mit spielender Hand zu schwenken und im sanften Gange den güldnen Schweif des herabfallenden Kleides hinter sich her zu ziehen. „Nach vielen und schweren Thaten“, fügt er hinzu, „ist es der Tapferkeit ganz wohl erlaubt, sich zu erholen.“ — —

Lykus. Dieses beweiset das Haus des Thespius und die nach Art des Viehes durch ihn befruchtete Heerde von Mädchen. Dieses hatte ihm keine Juno, kein Eurystheus befohlen, es waren seine eigne Thaten.

Auf diese höhnische Anmerkung erwidert Amphitryo, daß Hercules auch noch andre Thaten ungeheißen verrichtet habe. Er gedenkt des Eryx, des Antäus, des Busiris, des Geryon. „Und auch Du, Lykus, wirst noch unter die Zahl dieser Ermordeten kommen, die doch durch keine Schändung sein Ehebette zu beflecken gesucht!“

Lykus. Was dem Jupiter erlaubt ist, ist auch dem Könige vergönnt. Jupiter bekam von Dir eine Gemahlin, von Dir soll auch der König eine bekommen 2c. — — Hier treibt Lykus seine Ruchlosigkeit auf das Höchste. Er wirft dem guten Alten seine gefällige Nachsicht gegen den Jupiter vor und will, daß sich Megara nur ein Exempel an der Alkmene nehmen solle. Er droht sogar, Gewalt zu brauchen, und sagt, was ich keinem tragischen Dichter itziger Zeit zu sagen rathen wollte: Vel ex coacta nobilem partum feram! Hierüber geräth Megara in eine Art von Wuth und erklärt sich, daß sie in diesem Falle die Zahl der Danaiden voll machen wolle. Sie zielet hier auf die Hypermnestra, welches die einzige von den funfzig Schwestern war, die in der blutigen Hochzeitnacht ihres Mannes schonte. Auf diese Erklärung ändert Lykus die Sprache. „Weil Du denn also unsre Verbindung so hartnäckig ausschlägst, so erfahre es, was ein König vermag! Umfasse nur den Altar; kein Gott soll Dich mir entreißen, und wenn auch Alcides selbst triumphirend aus der Tiefe zurückkehrte!“ — — Er befiehlt hierauf, daß man den Altar und den Tempel mit Holz umlegen solle. Er will das ganze Geschlecht des Hercules in seinem Schutzorte, aus welchem er es nicht mit Gewalt reißen durfte, verbrennen. Amphitryo bittet von ihm weiter nichts als die Gnade, daß

er zuerst sterben dürfe. „Sterben?“ — spricht Lykus — „Wer Alle zum Sterben verdammt, ist kein Tyrann. Die Strafen müssen verschieden sein. Es sterbe der Glückliche, der Elende lebe!“ Mit diesen Worten geht Lykus ab, um dem Neptunus noch vorher ein Opfer zu bringen. Amphitryo weiß weiter nichts zu thun, als die Götter wider diesen Wüthrich anzurufen. „Doch was flehe ich umsonst die Götter an? Höre mich, Sohn, wo Du auch bist! — Welch plötzliches Erschüttern? Der Tempel wankt, der Boden brüllet! Welcher Donner schallt aus der Tiefe hervor — — Wir sind erhört! — — Ich höre, ich höre sie, des Hercules nahende Tritte!“

Hier läßt der Dichter den Chorus einfallen. Der Gesang desselben ist eine Apostrophe an das Glück, welches seine Wohlthaten so ungleich austheile und den Eurystheus in leichter Ruhe herrschen lasse, während der Zeit, da Hercules mit Ungeheuern kämpfen müsse. Hierauf wird die Anrede an diesen Held selbst gerichtet. Er wird ermuntert, siegend aus der Hölle hervorzugehen und nichts Geringers zu thun, als die Banden des Schicksals zu zerreißen. Das Exempel des Orpheus, welcher durch die Gewalt seiner Saiten Eurydicen von dem unerbittlichen Richter, obschon unter einer allzu strengen Bedingung, erhalten, wird ziemlich weitläuftig berührt, und endlich wird geschlossen, daß ein Sieg, der über das Reich der Schatten durch Gesänge erhalten worden, auch wohl durch Gewalt zu erhalten sei.

Dritter Aufzug.

Die erwünschte Erscheinung des Hercules erfolgt nunmehr. Er eröffnet den dritten Aufzug, welcher von dem zweiten durch nichts als durch den vorigen Chor unterschieden wird. Megara und Amphitryo sind nicht von der Bühne gekommen.

Hercules redet die Sonne an und bittet sie um Verzeihung, daß er den Cerberus ans Licht gebracht habe. Er wendet sich hierauf an den Jupiter, an den Neptun und an alle andere Götter, die von oben auf das Irdische herabsehen. Dem Jupiter giebt er den Rath, wenn er dieses Ungeheuer nicht sehen wolle, sich unterdessen den Blitz vor die Augen zu halten: Visus fulmine opposito tege —, dem Neptun, auf den Grund des Meeres herabzufahren, und den übrigen, das Gesicht wegzuwenden. „Der Anblick dieses Scheusals“, fährt er fort, „ist nur für Zwei: für Den, der es hervorgezogen, und für Die, die es hervorzuziehen

befohlen.“ Dieser, der **Juno** nämlich, spricht er hierauf förmlich Hohn. Er rühmt sich, das Chaos der ewigen Nacht, und was noch ärger als Nacht sei, und der Finsterniß schreckliche Götter, und das Schicksal überwunden zu haben. Er fordert sie wo möglich zu noch härtern Befehlen auf und wundert sich, daß sie seine Hände so lange müßig lasse. — — Doch in dem Augenblicke wird er die Anstalten gewahr, die **Lykus** in dem vorigen Aufzuge machen lassen. Er sieht den Tempel mit bewaffneter Mannschaft umsetzt, und da er noch darüber erstaunt, wird er von dem **Amphitryo** angeredet.

Dieser zweifelt noch vor Freuden, ob es auch der wahre Hercules oder nur der Schatten desselben sei. Doch endlich erkennt er ihn. **Hercules** fragt sogleich, was diese traurige Tracht seines Vaters und seiner Gemahlin und der schmutzige Aufzug seiner Kinder bedeute. „Welch Unglück drückt das Haus?“ **Amphitryo** antwortet auf diese Frage in wenig Worten, daß **Kreon** ermordet sei, daß **Lykus** herrsche, und daß dieser Tyrann Kinder, Vater und Gemahlin hinrichten wolle.

Hercules. Undankbare Erde! So ist Niemand dem Herculischen Hause zu Hülfe gekommen? So konnte die von mir vertheidigte Welt solch Unrecht mit ansehen? Doch was verliere ich die Zeit mit Klagen? Es sterbe der Feind!

Hier fällt ihm **Theseus**, den er aus der Hölle mit zurückgebracht, und der mit ihm zugleich auf der Bühne erschienen, ins Wort: „Diesen Fleck sollte Deine Tapferkeit tragen? **Lykus** sollte ein würdiger Feind **Alcidens** sein? Nein, ich muß sein verhaßtes Blut vergießen!“

Doch **Hercules** hält den **Theseus** zurück, entreißt sich den Umarmungen seines Vaters und seiner Gemahlin und eilet zur Rache. „Es bringe **Lykus** dem Pluto die Nachricht, daß ich angekommen sei!“ — — So sagt er und geht ab. **Theseus** wendet sich hierauf gegen den **Amphitryo** und ermuntert ihn, sein Gesicht aufzuheitern und die herabfallenden Thränen zurückzuhalten. „Wenn ich,“ sagt er, „den Hercules kenne, so wird er gewiß an dem **Lykus** des ermordeten **Kreon's** wegen Rache üben. Er wird? Nein, er übt sie schon. Doch auch dieses ist für ihn zu langsam: er hat sie bereits geübt!“ — — Hierauf wünscht der alte **Amphitryo**, daß es Gott also gefallen möge, und wendet auf einmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf eine andere Seite. Er verlangt nämlich von dem Gefährten seines unüberwindlichen Sohnes nähere Umstände von dem unterirdischen

Reiche und dem gebändigten Cerberus zu wissen. Theseus weigert sich anfangs, endlich aber, nachdem er die vornehmsten Gottheiten um Erlaubniß gebeten, fängt er eine lange und prächtige Beschreibung an, welche an einem jeden andern Orte Bewunderung verdienen würde. Das letzte Stück derselben besonders, welches den Kampf des Hercules mit dem höllischen Ungeheuer schildert, ist von einer außerordentlichen Stärke. Die ganze deutsche Sprache — wenigstens so wie ich derselben mächtig bin — ist zu schwach und zu arm, die meisterhaften Züge des Römers mit eben der kühnen und glücklichen Kürze auszudrücken. Das starrende Wasser des Styx, der darüber hangende fürchterliche Fels, der alte scheußliche Fuhrmann schrecken in den traurigsten Farben. — — Charon war eben an dem diesseitigen Ufer mit dem leeren Nachen angelangt, als sich Hercules durch die Schaar wartender Schatten drängte und zuerst hinübergesetzt zu werden begehrte. „Wohin, Verwegener?" — schrie der gräßliche Charon — „Hemme die eilenden Schritte!" Doch nichts konnte den Alcides aufhalten; er bändigte den alten Schiffer mit dem ihm entrissenen Ruder und stieg ein. Der Nachen, der Völkern nicht zu enge, sank unter der Last des Einzigen tiefer herab und schöpfte, überladen, mit schwankendem Rande Letheische Fluth. — — Endlich näherten sie sich den Wohnungen des geizigen Pluto, die der Stygische Hund bewacht. Die Gestalt dieses dreiköpfichten Wächters ist die gräßlichste, und der Gestalt gleicht seine Wuth. Fähig, auch den leisen Schritt wandelnder Schatten zu hören, horcht er mit gespitzten Ohren auf das Geräusche nahender Füße. Er blieb ungewiß in seiner Höhle sitzen, als der Sohn des Donnergottes vor ihm stand, und Beide furchten sich. Doch itzt erhebt er ein brüllendes Bellen, die Schlangen umzischen das dreifache Haupt, die stillen Wohnungen ertönen, und auch die seligen Schatten entsetzen sich. Hercules löset unerschrocken den Kleonäischen Raub von der linken Schulter und schützt sich hinter dem noch schreckenden Rachen des Löwen. Er schwingt mit siegender Hand die Keule, und Schlag auf Schlag trifft das endlich ermüdende Ungeheuer. Es läßt ein Haupt nach dem andern sinken und räumet seinem Ueberwinder den Eingang. Die unterirdischen Gottheiten entsetzen sich und lassen den Cerberus abfolgen — „und auch mich," spricht Theseus, „schenkte Pluto dem bittenden Alciden." Dieser streichelt des Ungeheuers gebändigte Nacken und fesselt sie mit diamantenen Ketten. Es vergaß, daß es der Wächter der Höllen sei, ließ furchtsam die

Ohren sinken und folgte dem Bändiger demüthig nach. Doch als es an den Ausgang des Tänarus kam und der Glanz des ihm unbekannten Lichts die Augen traf, sträubte es sich, faßte neue Kräfte, schüttelte wüthend die tönenden Ketten, und fast hätte es den Sieger zurückgeschleppt. Doch hier nahm Hercules die Fäuste des Theseus zu Hülfe, und so rissen Beide den vergebens rasenden Cerberus auf die Welt heraus. Noch einen Zug setzt der Dichter zu diesem Bilde, der gewiß wenige seinesgleichen hat. Er sagt nämlich, der Höllenhund habe die Köpfe in den Schatten des Hercules verborgen, um das Tageslicht so wenig als möglich in die verschlossenen Augen zu lassen:

— — — Sub Herculea caput
Abscondit umbra.

Die nahende Schaar des über die Zurückkunft des Hercules frohlockenden Volkes macht der Beschreibung ein Ende. Mit viel mattern Beschreibungen und ziemlich kalten Sittensprüchen ist der Chorus angefüllt. Sie betreffen das unterirdische Reich und die traurige Nothwendigkeit, daß Alle und Jede einmal dahin absteigen müssen. „Niemand", heißt es, „kömmt dahin zu spät, von wannen er, wenn er einmal dahin gekommen ist, nicht wieder zurück kann! — Schone doch, o Tod, der Menschen, die Dir ohnedem zueilen! — — Die erste Stunde, die uns das Leben schenkte, hat es auch wieder genommen" 2c. Und andere dergleichen Blümchen mehr.

Vierter Aufzug.

Es ist geschehen. Hercules hat den Lykus mit allen seinen Anhängern ermordet und macht sich nunmehr gefaßt, den Göttern ein Opfer zu bringen. Er ruft sie insgesammt dazu an, und nur die Kinder der Juno schließt er davon aus. Er will ganze Heerden schlachten und ganze Ernten von Weihrauch anzünden. Amphitryo, der noch das Blut an den Händen seines Sohnes kleben sieht, erinnert ihn, sie vorher zu reinigen; doch Hercules antwortet: „Ich wünschte, selbst das Blut des verhaßten Hauptes den Göttern opfern zu können! Kein angenehmeres Naß würde je den Altar benetzt haben; denn dem Jupiter kann kein fetteres Opfer geschlachtet werden als ein ungerechter König!" — — Hierauf will er selbst das Opfergebet anfangen, ein Gebet, das, wie er sagt, des Jupiter's und seiner würdig sei. Er fängt auch wirklich an und bittet nichts Geringeres, als daß der Himmel

und die Erde auf ihrer Stelle bleiben und die ewigen Gestirne ihren Lauf ungestört fortsetzen mögen, daß ein anhaltender Friede die Völker nähre, daß kein Sturm das Meer beunruhige, daß kein erzürnter Blitz aus der Hand des Jupiter's schieße, daß kein ausgetretener Fluß die Felder überschwemme, und daß nirgends ein wilder Tyrann regiere ꝛc. Schon dieses Gebet ist unsinnig genug, um der Anfang zu einer förmlichen Raserei zu sein. Diese äußert sich nunmehr auch auf einmal. „Doch wie? Welche Finsternisse umhüllen den Mittag? Warum schießt Phöbus so trübe Blicke, ohne von einer Wolke verdunkelt zu sein? Wer treibet den Tag zu seiner Dämmerung zurück? Welche unbekannte Nacht breitet ihr schwarzes Gefieder aus? Woher diese zu frühen Sterne, die den Pol erfüllen? Seht, dort durchglänzet das erste der von mir gebändigten Ungeheuer, der Löwe, ein weites Gefilde! Er glühet vor Zorn und drohet tödtliche Bisse. Er speiet aus dem offenen Rachen Feuer und schüttelt die röthliche Mähne. Itzt wird er ein Gestirn herabreißen, itzt wird er des harten Herbstes und des frostigen Winters breite Zeichen überspringen, den Stier im Felde des Frühlings anfallen und seinen Nacken zermalmen!" — — Amphitryo erstaunet über diesen plötzlichen Wahnwitz, doch Hercules fährt fort. Er kömmt auf seine Thaten und will sich mit Gewalt den Eingang in den Himmel eröffnen. Er drohet, wenn Jupiter geschehen lasse, daß ihm Juno noch länger zuwider sei, den Saturn zu befreien, die Riesen zu neuen Kriegen aufzufrischen und sie selbst anzuführen. Diese Kriege glaubt er bereits mit allen ihren schrecklichen Verwüstungen zu sehen, bis er endlich seine eigne Kinder, die mit der Megara bei dem Opfer gegenwärtig sein sollten, gewahr wird und sie für die Kinder des Lykus ansieht. Dieser Wahn bringt seine Wuth aufs Höchste. Er spannt seinen Bogen und durchschießt das eine, und das andere, welches seine Kniee mit den kleinen Händen umfaßt und mit erbärmlicher Stimme bittet, ergreift er mit gewaltiger Faust, schwenkt es in der Luft herum und zerschmettert es gegen den Boden. Indem er das dritte verfolgt, welches seine Zuflucht zu seiner Mutter nimmt, sieht er diese für die Juno an. Erst richtet er das Kind hin und alsdann seine Gemahlin. — — Alles dieses, wird man sagen, müsse einen sehr gräßlichen und blutigen Anblick machen. Allein der Dichter hat durch Hülfe der Römischen Bühne, deren Bauart von den unsrigen ganz unterschieden war, ein vortreffliches Spiel hier angebracht. Indem nämlich Hercules seine Kinder und seine Gemahlin verfolgt und von Zeit zu Zeit

den Zuschauern aus dem Gesichte kömmt, so gehen alle die Ermordungen hinter der Scene vor, wo sie nur von den übrigen Personen auf der Bühne können gesehen werden, von dem Amphitryo vornehmlich, welcher Alles, was er sieht, in eben dem Augenblicke sagt und die Zuschauer also ebenso lebhaft davon unterrichtet, als ob sie es selbst gesehen hätten. Zum Exempel, wenn Hercules dem dritten Kinde nachgeht, so schreit Megara: „Wohin, Unsinniger? Du vergießest Dein eigen Blut!" Mit diesen Worten eilt sie Beiden nach, daß sie also bereits hinter der Scene ist, wenn Amphitryo folgende Erzählung macht: „Das zitternde Kind stirbt vor dem feurigen Blicke des Vaters, noch ehe es verwundet worden. Die Furcht hat ihm das Leben genommen. Und nun, nun schwenkt er die tödtliche Keule auf seine Gemahlin. Sie ist zermalmt, und nirgends sieht man den Kopf des zerstümmelten Körpers!" — — Amphitryo geräth hierüber außer sich, er verwünscht sein Alter, das ihn zu diesem Unglücke gespart; er will nicht länger leben, sondern eilt den Pfeilen und der Keule des unsinnigen Mörders entgegen. Doch Theseus hält ihn zurück und beschwört ihn, dem Hercules das letzte und größte Verbrechen zu ersparen. Dieser kömmt unterdessen allmählich wieder zu sich, und Amphitryo erstaunt, ihn in einen tiefen Schlaf fallen zu sehen. Er zweifelt zwar anfangs, ob es nicht ein tödtlicher Schlaf sei, und ob ihn nicht eben die Wuth, welche die Seinigen umgebracht, hingerafft habe; doch das starke Athemholen überzeugt ihn von dem Gegentheile. Er findet es also für gut, ihn ruhen zu lassen; nur läßt er vorher von den Dienern die Pfeile wegnehmen, damit er sie nicht in einer neuen Raserei brauchen könne.

Der nunmehr einhertretende Chor, wie man leicht errathen kann, beklaget die dem Hercules zugestoßene Unsinnigkeit. Er flehet die Götter an, ihn davon zu befreien, und wendet sich besonders an den Schlaf, den er zur Unzeit allzu poetisch apostrophirt: „Besänftige die rasenden Aufwallungen seines Gemüths und gieb dem Helden Frömmigkeit und Tugend wieder! Wo nicht, so laß ihn fortrasen und in steter Unsinnigkeit dahinleben! In ihr allein beruhet itzt seine Unschuld. Reinen Händen kommen diejenigen am Nächsten, die ihr Verbrechen nicht kennen." — — Er beschreibt nunmehr, wie verzweifelnd sich Hercules anstellen werde, wenn er wieder zu sich selbst kommen und sein Unglück erfahren sollte. Und zuletzt beweinet er noch den zu frühzeitigen Tod der Kinder.

Fünfter Aufzug.

Hercules erwacht, und Amphitryo und Theseus stehen schweigend von ferne. „Wo bin ich? in welchem Lande? unter welchem Himmelsstriche? ꝛc. Welche Luft schöpfe ich? Ich bin doch wenigstens aus der Hölle wieder zurück? Aber welche blutige Leichname sehe ich hier gestreckt? Welche höllischen Schattenbilder schweben mir noch vor den Augen? Ich schäme mich, es zu sagen: ich zittere. Ich weiß nicht, welcher schreckliche Unfall mir ahnet. Wo ist mein Vater? wo meine Gemahlin, die auf die kleine Heerde ihrer muthigen Kinder so stolz ist? Warum vermisse ich an meiner Linken die Beute des überwundenen Löwens? — — Wo sind meine Pfeile? wo der Bogen? Ich lebe, und man hat mir meine Waffen abnehmen können? Wer hat diesen Raub davongetragen? Wer hat auch den schlafenden Hercules nicht gescheuet? Ich muß ihn doch sehen, meinen Sieger, ich muß ihn doch sehen! Stelle Dich, Sieger, den zu zeugen der Vater den Himmel nochmals verlassen, und dem zu Gefallen die Nacht länger als mir stille gestanden! — — Was sehe ich? Meine Kinder ermordet? Meine Gemahlin todt? Welcher zweite Lykus hat sich des Reichs bemächtiget? Hercules ist wiedergekommen, und doch erkühnt man sich zu Theben solcher Verbrechen? Herbei, Böotier, Phryger ꝛc. Zeiget mir den Urheber dieser gräßlichen Morde! — — So breche denn mein Zorn auf meine Feinde los! Alle sind meine Feinde, die mir meinen Feind nicht zeigen. — Du verbirgest Dich, Alcidens Sieger? Erscheine! ꝛc. Laß uns ohne Anstand kämpfen! Hier stehe ich frei und bloß; auf, greife mich mit meinen eigenen Waffen an! — — Doch warum entziehet sich Theseus, warum entzieht sich der Vater meinen Blicken? Warum verbergen sie ihr Antlitz? Hemmet dies Winseln! Saget, wer hat meine Söhne ermordet? Vater, warum schweigst Du? Rede, Theseus; aber rede so, wie ich's vom Theseus gewohnt bin! Schweigt Ihr noch? Noch wendet Ihr voll Scham Euer Gesichte weg? Noch fallen verstohlne Thränen herab? — — Wessen hat man sich bei solchem Unglücke zu schämen? Ist es Eurystheus, ist es das feindliche Heer des ermordeten Lykus, von dem diese Niederlage kömmt? Ich bitte Dich, Vater, bei allen meinen ruhmvollen Thaten bitte ich Dich, sage, wer ist der Mörder meines Geschlechts? Als wessen Beute habe ich untergelegen?"

Amph. Laß uns dies Unglück mit Stillschweigen übergehen.

Hercules. Und ich sollte ungerochen sein?

Amph. Schon oft ist die Rache schädlich gewesen.

Hercules. Wer war je träge genug, dergleichen Unglück zu erdulden?

Amph. Der, welcher noch größer Unglück zu fürchten hatte.

Hercules. Kann wohl ein größeres Unglück zu fürchten sein als dieses?

Amph. Was Du davon weißt, ach, was für ein kleiner Theil ist es!

Hercules. Erbarme Dich, Vater! Flehend strecke ich meine Hände gegen Dich aus. — — Indem Hercules dieses thut, wird er gewahr, daß seine eigenen Hände voller Blut sind. Er wird gewahr, daß es seine eigenen Pfeile sind, an welchen das Blut der Kinder klebt. In der Gewißheit, daß Niemand als er selbst seinen Bogen habe spannen können, ist er genöthiget, sich selbst für den Mörder zu erkennen. „Wie? Vater, Freund, so bin ich es selbst, der dieses Verbrechen begangen hat? Ach, sie schweigen; ich bin es!" Amphitryo will ihn trösten und schiebt alle Schuld auf die Juno. Doch umsonst, er geräth in eine so wüthende Verzweiflung, daß es scheint, die Raserei habe ihn nicht sowohl verlassen, als nur ihre Richtung verändert und sich gegen ihn selbst gewendet. Er bittet seinen wahren Vater, den Jupiter, daß er ihn vergessen und zornig von dem gestirnten Pole auf ihn donnern möge. Er will an des Prometheus Statt an den leeren Kaukasus gefesselt oder zwischen den Symplegaden zerschmettert sein. Er will Wälder zusammenhäufen und sich, befleckt von sträflichem Blute, in den brennenden Holzstoß stürzen. Er will den Hercules der Hölle wieder zurückgeben. Diese soll ihn wo möglich an einem Orte, welcher noch jenseits dem Erebus liege, verbergen, an einem Orte, der ihm und dem Cerberus unbekannt sei. — — Er beklagt, daß sein Gesicht zu verhärtet sei und keine Thränen kenne, welche um den Tod seiner Kinder nicht reichlich genug fließen könnten. Er will sein Schwert, seine Pfeile, seinen Bogen zerbrechen; er will seine Keule, er will seine Hände, die sie geführt haben, verbrennen. — — Hier wagt es Theseus, ihm zuzureden.

Thes. Wer hat dem Irrthume jemals den Namen des Verbrechens gegeben?

Hercules. Oft ist ein zu großer Irrthum anstatt des Verbrechens gewesen.

Thes. Hier ist Hercules nöthig. Ertrage diese Last von Uebeln!

Hercules. Noch habe ich in der Raserei nicht alle Scham verloren, daß ich meinen abscheulichen Anblick nicht vor allen Völkern verbergen sollte, die ihn ohnedem fliehen müßten. Meine Waffen, Theseus, meine Waffen, die man mir so schimpflich genommen hat, verlange ich wieder. Rase ich nicht mehr, so gieb mir sie zurück! Rase ich aber noch, so entferne Dich, Vater! Ich will schon einen Weg zum Tode finden.

Amphitryo fängt nunmehr an, den Hercules auf das Zärtlichste zu bitten. Er beschwört ihn bei allen den Verbindungen, die zwischen ihnen Beiden obwalteten, es sei nun, daß er ihn als seinen Vater oder als seinen Pfleger betrachte. Er stellt ihm vor, daß er die einzige Stütze seines Hauses sei, daß er ihn noch nie genossen habe, sondern immer in der äußersten Furcht seinetwegen habe leben müssen.

Hercules. Und warum sollte ich noch länger leben? Habe ich nicht Alles verloren? Sinnen, Waffen, Ruhm, Gemahlin, Kinder, meine Raserei selbst habe ich verloren! Es ist kein Rath für meine befleckte Seele. Mit dem Tode muß ich mein Verbrechen büßen.

Thes. Du wirst Deinen Vater ums Leben bringen.

Hercules. Damit ich es nicht etwa thue, eben deswegen will ich sterben.

Thes. In Gegenwart des Vaters?

Hercules. Solchen Gräul anzusehen, habe ich ihn schon gelehrt.

Amph. Siehe doch vielmehr auf Deine andern rühmlichen Thaten zurück und verzeihe Dir selbst diese einzige Schuld!

Hercules. Der sollte sich etwas verzeihen, der Niemanden verziehen hat? Was ich Löbliches gethan habe, that ich auf Befehl. Dieses Einzige that ich von mir selbst — —

Kurz, er dringt mit aller Gewalt darauf, daß man ihm seine Waffen wieder zurückgeben solle. Umsonst verbindet Theseus seine Bitten mit den Bitten des Vaters und erinnert ihn, daß es dem Hercules unanständig sei, irgend einem Unglücke unterzuliegen. Er aber antwortet: „Ich habe meine Verbrechen nicht freiwillig, sondern gezwungen gethan. Jenes würde man glauben, wenn ich leben bliebe, dieses kann nur mein Tod bekräftigen!“ — — Der Dichter hat dieses in wenig Worten auszudrücken gewußt: Si vivo, feci scelera; si morior, tuli. — Hercules fährt

also fort, sich als ein Ungeheuer anzusehen, von welchem er die Welt reinigen müsse. Er drohet, wenn ihm die Waffen nicht wiedergegeben würden, die Wälder des Pindus und die dem Bacchus geheiligten Haine auszurotten und sich mit ihnen zu verbrennen, oder auch die Häuser mit ihren Einwohnern, die Tempel mit ihren Göttern auf sich zu reißen und sich unter dem Schutte der ganzen Stadt zu begraben. Sollte aber auch diese Last ihm zu leicht sein, sollten sieben Thore noch nicht schwer genug auf ihm liegen, so soll die halbe Welt auf sein Haupt stürzen und ihn in dem Mittelpunkte der Erde erdrücken. — — Diese Hartnäckigkeit des Hercules bringt endlich den alten Amphitryo gleichfalls zur Verzweiflung, und die Stellungen werden numehr ungemein rührend. Es ist nur zu bedauern, daß der Text hier eine sehr merkliche Verwirrung der Personen gelitten hat. Bald wird der einen etwas in den Mund gelegt, was wahrscheinlicher Weise die andre sagen soll, bald hat man aus zwei Reden eine und bald aus einer zwei Reden gemacht. Was man noch Zuverlässiges daraus erkennen kann, ist dieses, daß Amphitryo selbst sich einen von den Pfeilen an die Brust setzt und sich zu durchstechen drohet, wenn Hercules seinen Schluß nicht ändern wolle. „Entweder," spricht er, „Du lebst, oder Du wirst auch an mir zum Mörder. Schon schwebt meine durch Unglück und Alter geschwächte Seele auf den äußersten Lippen. Wer überlegt es so lange, ob er seinem Vater das Leben schenken wolle? Itzt drücke ich, des Verzögerns satt, das tödtliche Eisen durch die Brust. Hier, hier wird des vernünftigen Hercules Verbrechen liegen!" Und hiermit gelingt es dem Amphitryo, den Hercules so zu erweichen, daß er sich zu leben und diesen Sieg über sich selbst zu seinen übrigen Siegen hinzuzuthun entschließt. Er ist nun weiter auf nichts bedacht, als Theben zu verlassen. „Doch wohin soll ich fliehen? Wo werde ich mich verbergen? Welcher Tanais, welcher Nil, welcher gewaltige Tigris, welcher wilde Rhein wird meine Rechte abwaschen können? Und wenn auch der ganze Ocean über meine Hände dahinströmte, so würden doch noch die gräßlichen Morde daran kleben!" — — Er ersucht hierauf den Theseus, ihn in dieser Noth nicht zu verlassen, einen Ort, wo er verborgen sein könnte, für ihn auszusuchen oder wo möglich ihn in das unterirdische Reich wieder zurückzubringen. „Da, da will ich mich verborgen halten. Doch auch da bin ich bekannt." — — Theseus schlägt ihm sein eigen Land, Athen, zum Zufluchtsorte vor, und zwar deswegen, weil es das Land sei, wo Mars selbst

wegen Ermordung seines Sohnes losgesprochen worden. „Dieses Land, welches die Unschuld der Götter richtet, dieses Land, Alcides, rufet Dich!“

Und so schließt Der rasende Hercules. Ohne Zweifel erwartet man nun eine kurze

Beurtheilung desselben.

Ueberhaupt werde ich mich hoffentlich auf die Empfindung der Leser zum Vortheile meines Dichters berufen können. Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsre Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen. Und diese wollen wir vornehmlich in den Trauerspielen erregt wissen. Hat man den Zorn der Juno, die Drohungen des Lykus, den edlen Stolz der Megara, den kühnen Uebermuth des Hercules, das Unglück einer blinden Raserei, die Verzweiflung eines Reuenden, die Bitten eines Vaters gefühlt, so kann der Dichter gewiß sein, daß man ihm seine Fehler willig vergeben wird. Und was sind es denn endlich auch für Fehler? Er ist mit den poetischen Farben allzu verschwenderisch gewesen; er ist oft in seiner Zeichnung zu kühn; er treibt die Größe hier und da bis zur Schwulst, und die Natur scheinet bei ihm allzu viel von der Kunst zu haben. Lauter Fehler, in die ein schlechtes Genie niemals fallen wird! Und wie klein werden sie, wenn man sie nach dem Stoffe des Trauerspiels beurtheilet, welcher, wie man gesehen hat, gänzlich aus der Fabel entlehnt ist! Die Thaten des Hercules sind für uns unsinnige Erdichtungen, und bei den Heiden waren sie Glaubensartikel. Sie überfiel ein heiliger Schauer, wenn sie hörten, daß er Gebirge zerrissen, daß er die Hölle gestürmt, daß er den Himmel getragen: und wir wollen uns kaum des Lachens dabei enthalten können! Allein ist es billig, einen Dichter anders als nach den Umständen seiner Zeit zu beurtheilen? Ist es billig, daß wir das, was seine Zeitverwandten in dem Munde des Hercules für schreckliche Drohungen hielten, für unsinnige Großsprechereien halten und sie als solche mitsammt dem Dichter auspfeifen wollen? Ich will auf diesen Umstand nicht weiter dringen, weil man schon zu oft darauf gedrungen hat. Daß unser Verfasser sonst die Regeln der Bühne gekannt und sich ihnen mit vieler Klugheit zu unterwerfen gewußt habe, ist nicht zu leugnen. Er hat die Einheit der Zeit genau beobachtet. Die Handlung fängt kurz vor Tage an und endet

sich noch vor einbrechendem Abend. Daß dem also sei, beweiset die Stelle der Juno im ersten Aufzuge, Z. 124:

— clarescit dies
Ortuque Titan lucidus croceo subit,

und die Stelle im vierten Aufzuge, Zeile 939:

Sed quid hoc? medium diem
Cinxere tenebrae.

Wenn es also da noch Mittag ist, so bleibt für den Schlaf des Hercules Zeit genug übrig, daß er noch vor Abend aufwachen kann. Auch die Einheit des Orts wird man nicht unterbrochen finden. Die Scene ist bei dem Altare, welcher dem Jupiter vor dem Palaste des Hercules aufgebauet war. Zu diesem nehmen Amphitryo und Megara nebst ihren Kindern mit Anbruch des Tages ihre Zuflucht. An diesem wollte sie Lykus verbrennen lassen, weil er sie nicht mit Gewalt davon wegreißen durfte. Bei diesem findet sie Hercules, als er plötzlich erscheinet. Auf diesem will er den Göttern ein Dankopfer anzünden ꝛc. Endlich ist auch die Einheit der Handlung ohne Tadel. Die Ermordung des Lykus ist eine bloße Episode, welche mit vieler Kunst in das Ganze eingewebt worden. Sie ist nicht die Haupthandlung, sondern blos die Gelegenheit zu derselben. — — Dieser Umstand führt mich auf eine

Vergleichung mit des Euripides „Rasendem Hercules".

Der Ἡρακλῆς μαινόμενος ist das achtzehnte unter den übrig gebliebenen Trauerspielen des Griechen. Daß sich der Römer dasselbe zum Muster vorgestellet habe, ist nicht zu leugnen. Allein er hat nicht als ein Sclave, sondern als ein Kopf, welcher selbst denkt, nachgeahmt und verschiedne Fehler, welche in dem Vorbilde sind, glücklich verbessert. Ich kann mich hier in keinen weitläuftigen Auszug des griechischen Stücks einlassen, so viel aber muß ich anmerken, daß Euripides die Handlung offenbar verdoppelt hat. Bei ihm eröffnet Amphitryo das Stück, welcher die Zuhörer von den nöthigsten historischen Umständen unterrichtet. Megara kömmt dazu, und Beide beklagen ihr Unglück. Lykus eröffnet ihnen ihr Todesurtheil mit den bittersten Verspottungen des Hercules. Megara und Amphitryo ergeben sich in ihr Schicksal und bitten nur noch um eine kurze Frist, unter dem Vorwande, den Kindern ihre Todtenkleider anzulegen.

Als dieses geschehen und sie vor dem Altar auf die Hinrichtung warten, erscheinet Hercules, welcher unerkannt in die Stadt gekommen war. Er erfährt das Unglück, welches seinem Hause drohe, und ermordet den Lykus. Was erwartet man nunmehr noch weiter? Nichts, ohne Zweifel. Doch ehe man sich's versieht, erscheinen mitten in dem dritten Aufzuge Iris und eine Furie. Die Furie soll dem Hercules auf Befehl der Juno den Verstand verrücken; die Furie weigert sich, doch endlich muß sie wider ihren Willen gehorchen. Hierauf werden im vierten Aufzuge die Wirkungen der Raserei des Hercules nur erzählt, und in dem fünften kömmt Theseus dazu, welcher seinen Freund, der sich aus Verzweiflung durchaus das Leben nehmen will, wieder zurechte bringt. — — Nun sehe man, wie geschickt der römische Dichter durch eine kleine Veränderung ein zusammenhangendes Stück daraus gemacht hat, in welchem die Neubegierde keinen solchen gefährlichen Ruhepunkt findet, sondern bis ans Ende in einem Feuer erhalten wird. Er fängt nämlich mit dem grausamen Entschlusse der Juno an und bereitet dadurch Alles vor, was er in der Folge den Zuschauern zeigen will. Es ist wahr, daß er den Ausgang dadurch ein Wenig zu sehr verräth; doch verräth ihn Euripides in dem dritten Aufzuge nicht gleichfalls? — — Einen andern Kunstgriff des lateinischen Dichters habe ich bereits angemerkt, die Art nämlich, wie er die Grausamkeiten des Hercules zugleich zeigt und auch nicht zeigt. Euripides läßt sie blos erzählen und unterrichtet den Zuschauer nicht einmal so lebhaft davon, als er ihn von dem Tode des Lykus unterrichtet, dessen Geschrei, da er außer der Bühne ermordet wird, man doch wenigstens vernimmt. Wie viel besser läßt der Römer blos den Tod des Lykus erzählen und spart seine Theaterspiele auf den Tod Derjenigen, für die er uns vornehmlich einnehmen will. — Dieses aber, was ich itzt gesagt habe, muß man nicht so auslegen, als ob ich dem Euripides auch in andern Stücken ebenso wenig als in diesen mechanischen Einrichtungen den Vorzug zugestehen wollte. Er hat eigenthümliche Schönheiten, welche Seneca, oder wer sonst sein Nachahmer ist, nur selten gekannt zu haben scheinet. Der Affect drückt sich bei ihm allezeit in der Sprache der Natur aus; er übertreibt nichts und weiß nicht, was es heißt, den Mangel der Empfindung mit Witz ersetzen. Aber glücklich sind Die, welche ihn noch so ersetzen können! Sie entgehen doch wenigstens der Gefahr, platt, ekel und wässricht zu werden.

Unbilliges Urtheil des Pater Brumoy.

Ich glaube, es wird hier noch meine Pflicht sein, einige unbillige Urtheile des Pater Brumoy zu widerlegen. Man kennet das Verdienst dieses Jesuiten um die Bühne der Griechen. Er hat überall, wo es möglich gewesen, seinen Auszügen aus den griechischen Trauerspielen Auszüge aus den ähnlichen römischen Tragödien beigefügt. Man kann also leicht glauben, daß er auch unsern Rasenden Hercules bei Gelegenheit des Euripidischen nicht werde vergessen haben. Ich habe nichts darwider, daß er diesen weit vorzieht, allein daß er jenen durch nichtswürdige Einfälle lächerlich zu machen sucht, wo er es nicht ist, dieses kann ich unmöglich so hingehen lassen. Ich muß einige Proben anführen, um zu zeigen, wie lächerlich der Jesuit selbst ist. Man wird sich der Stelle erinnern, die ich oben auf der 360. Seite aus dem dritten Aufzuge angeführt habe:

— — — — si novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.
Lentum est, dabit; dat: hoc quoque est lentum; dedit.

Theseus will dem Amphitryo damit Trost zusprechen. Ich habe schon so viel Zutrauen zu meinem Geschmacke, daß ich mich nicht zu gestehen schäme, diese Zeilen allezeit für sehr schön gehalten zu haben. Mußte ich also nicht erstaunt sein, als ich folgendes Urtheil des Brumoy las: „Das Ich sterbe, ich bin todt, ich bin begraben des Geizigen bei dem Molière (Aufz. 4. Auft. 7) ist ohne Zweifel aus dieser Quelle entsprungen. Allein dieses sagt ein Narr, welchen der Dichter in einer lächerlichen Unsinnigkeit seinem Charakter gemäß sprechen läßt, und Theseus hätte sich, wo nicht als ein König, doch wenigstens als ein vernünftiger Mann ausdrücken sollen." — — Wenn es auch wahr wäre, daß Molière bei Gelegenheit dieser Stelle auf seinen Einfall gerathen sei, so würde dieses doch nichts mehr beweisen als so viel, daß kein ernsthafter Gedanke, keine Wendung so schön sei, die sich nicht ziemlich lustig parodiren lasse. Hieraus aber zu schließen, daß die Parodie und die parodirte Stelle gleich ungereimt sein müßten, ist eine sehr kindische Uebereilung. Das Ungereimte in der Stelle des Molière liegt eigentlich nicht in dem Klimax selbst, sondern darinne, daß er einen Narren von sich etwas sagen läßt, welches gleich dadurch, daß er es noch von sich sagen kann, widerlegt wird: nicht darinne, daß der Tod so geschwind auf das Sterben und das Begräbniß so geschwind auf

den Tod folgt, sondern darinne, daß er einen Menschen vorgeben läßt, dieses Alles widerfahre ihm bei lebendigem Leibe. Was hat denn nun also die Rede des Theseus außer dem dreifachen Steigen hiermit für Gleichheit? Oder ist sie an und vor sich selbst abgeschmackt? Hätte doch der Pater dieses gezeigt, hätte er doch auch beiläufig gezeigt, wie es der Dichter schöner ausdrücken sollen, daß Hercules den Lykus ganz gewiß, und ganz gewiß unverzüglich strafen werde! — — Mit ebenso wenig Grunde tadelt Brumoy diejenigen Stellen, in welchen Hercules raset. „Hercules," sagt er, „bildet sich ein, den himmlischen Löwen, den er in dem Nemeäischen Walde überwunden, zu sehen, wie er eben bereit ist, die Zeichen des Herbstes und des Winters zu überspringen, um den Stier zu zerreißen, welcher ein Zeichen des Frühlings ist. Das ist wahrhaftig eine gelehrte Raserei!" — — Wie artig der Jesuit spottet! Aber warum ist sie denn gelehrt? Ohne Zweifel darum, weil ein Jesuiterschüler nicht ganz und gar ein Ignorante sein muß, wenn er wissen will, daß Hercules einen Löwen umgebracht habe. Aber was für eine Gelehrsamkeit braucht denn Hercules, dieses von sich selbst zu wissen? Oder steckt etwa die Gelehrsamkeit in der Kenntniß der Zeichen des Thierkreises? Wenn das ist, so werden ziemlich alle Bauern gelehrt sein. — — Ich muß noch einen Tadel dieses französischen Kunstrichters anführen, welcher entweder sehr viel leichtsinnige Uebereilung oder sehr viel Bosheit verräth. In dem fünften Aufzuge, wie man gesehen hat, kömmt Hercules wieder zu sich selbst und geräth in die äußerste Verzweiflung, als er erfährt, was er in seiner Raserei begangen. Man könnte sagen, er werde aufs Neue rasend, so schreckliche Dinge erbittet er über sich selbst. „Allein", sagt Brumoy, „seiner Gewohnheit gemäß mengt er auch lächerliches Zeug darunter. Er will seine Keule, seine Pfeile und selbst die Hände der Juno, die sie so unglücklich geführt haben, verbrennen!" — — Nun sehe man, ob es wahr ist, daß ihn der Dichter dieses sagen läßt. Die Stelle ist diese:

Tibi tela frangam nostra, tibi nostros puer
Rumpemus arcus, ac tuis stipes gravis
Ardebit umbris; ipsa Lernaeis frequens
Pharetra telis in tuos ibit rogos.
Dent arma poenas; vos quoque infaustas meis
Cremabo telis, *o novercales manus!*

Er redet die ermordeten Kinder, eines nach dem andern an und will zu dessen Genugthuung die Pfeile, zu dessen den Bogen, zu

dessen Keule und Köcher zerbrechen und verbrennen. „Auch Euch,“ spricht er, „auch Euch, unselige stiefmütterliche Hände, will ich mit meinen Pfeilen verbrennen!“ — — Wer heißt denn nun hier den Jesuiten, unter novercales manus die Hände der Juno verstehen? Warum können es denn nicht die eignen Hände des Hercules sein? Ja freilich wäre alsdann die Stelle nicht mehr lächerlich! Aufs Höchste liegt in dem Worte novercales blos eine Anspielung auf die Juno, und er nennt seine Hände blos darum stiefmütterlich, weil sie nicht minder grausam gegen seine Kinder gewesen waren, als die Juno gegen ihn zu sein pflegte. — — Ich will mich nicht länger hierbei aufhalten.

Von neuern Trauerspielen auf den rasenden Hercules.

Es fehlt an neuern Dichtern nicht, welche gleichfalls diesen Stoff bearbeitet haben. Bei den Franzosen führen eine Menge Tragödien den Titel Hercules; ich kann es aber itzt nur von zweien mit Gewißheit sagen, daß sie den rasenden Hercules angehen. Die mehresten werden ohne Zweifel den sterbenden Hercules aufstellen. Roland Brisset ist der Erste, von welchem ich einen Hercule furieux anzugeben weiß. Sein Theater ist zu Tours 1589 in 4to gedruckt und enthält außer genanntem Stücke noch folgende: Baptiste, Agamemnon, Octavie und Thyeste. Der zweite Franzose ist Nicolas L'Héritier Nouvellon, welcher 1638 ein Trauerspiel unter der Aufschrift: Amphitryon ou Hercule furieux, verfertigte. Ich habe itzt weder des Einen noch des Andern Arbeit bei der Hand und kann also nicht urtheilen, wie sie zu Werke gegangen sind: ob sie mehr den Euripides oder den Seneca nachgeahmt, oder ob sie gar nur Einen von Beiden übersetzt haben. Auf dem italienischen Theater finde ich einen Ercole furioso vom Lodovico Dolce; allein von diesem weiß ich es zuverlässig, daß es blos eine poetische Uebersetzung des Seneca ist. Dolce hat noch sieben Trauerspiele unsers lateinischen Dichters übersetzt, die ich an ihrem Orte anführen will.

Da ich also nicht eigentlich sagen kann, mit wie viel Glück man in den neuern Zeiten den rasenden Hercules auf die Bühne gebracht habe, so will ich wenigstens meine Gedanken entdecken, wie er am Besten darauf zu bringen sei.

Vorschlag für einen heutigen Dichter.

So viel ist augenscheinlich, daß aus dem Stücke des Seneca mit kleinen Veränderungen eine vollkommene Oper zu machen sei. Die Maschinen finden ihren natürlichen Platz darinne, und wenn die bloße Erscheinung der Juno für die Verzierung des Theaters zu einfach wäre, so könnte man die Erscheinungen aus dem Euripides borgen. Dieser nämlich, wie ich schon angemerkt habe, führt anstatt der Juno selbst die Iris, ihre Botschafterin, und eine Furie auf. Zwei Gegenstände, an welchen Maschinenmeister und Maler ihre Kunst hinlänglich zeigen könnten. Auch der Tonkünstler würde sich nicht beschweren dürfen, daß man seine Kunst durch eine verhaßte Monotonie der Leidenschaften einschränkte. Sie sind durchgängig in dem stärksten Spiele. Das Zornige, das Klagende, das Stolze, das Erfreute, das Rasende, das Zärtliche, das Gesetzte, das Freundschaftliche wechselt unaufhörlich ab, und oft treffen sie so glücklich zusammen, daß sie der schönsten Abstechungen unter einander fähig sind. Auch die Erfindung des Balletmeisters würde sich hier nicht auf dem Trockenen befinden, auf welchen man in einem Schauspiele, das so vorzüglich zum Vergnügen des Gesichts und des Gehörs bestimmt ist, billig auch mit sehen muß. Doch da die Oper mehr in das musikalische als in das poetische Fach gehöret, so will ich mich nicht weiter damit einlassen. Ich will vielmehr meine Absicht auf ein regelmäßiges Stück richten. Die mechanische Einrichtung desselben würde man gänzlich dem Seneca absehen können. Nur mit der Juno, welche bei ihm ziemlich das Ansehen eines Prologen hat, müßte man eine Aenderung treffen. Unsere neuere tragische Bühne will die Gottheiten nicht mehr leiden. Man hat sie in die allegorischen Stücke verwiesen, und das mit Recht. Was also zu thun? Ich wollte rathen, die persönliche Erscheinung der Juno in einen göttlichen Traum eines Priesters zu verwandeln. Er müßte selbst kommen und es dem Herculischen Hause erzählen, was er in seiner Entzückung gesehen, und welche schreckliche Drohungen er gehöret. Diese Drohungen aber müßten in allgemeinen Ausdrücken abgefaßt sein; sie müßten etwas Orakelmäßiges haben, damit sie den Ausgang so wenig als möglich verriethen und den Amphitryo und die Megara nicht verhinderten, den Hercules bei seiner Zurückkunft mit aller Zärtlichkeit zu empfangen. In Ansehung der Sitten wollte ich, daß sich der neuere Dichter den Euripides

zum Muster vorstellte, doch mit Beibehaltung des Seneca'schen Lykus. Dieser ist bei dem Griechen viel gröber und grausamer geschildert. Er sagt es gerade heraus, daß er die ganze Familie des Hercules umbringen müsse, wenn er sicher herrschen wolle, und thut der Megara den Vorschlag nicht, den ihn der Römer thun läßt. Dahingegen sind in dem Griechischen der Hercules weit menschlicher, die Megara weit zärtlicher und Theseus weit freundschaftlicher gebildet. Das Abenteuerliche des Erstern ist da ungemein versteckt, und aller seiner Thaten wird nur mit ganz kurzen Zügen in einer Entfernung gedacht, in welcher ihre Unglaublichkeit nicht so sehr in die Augen fällt. Die prächtige Beschreibung des Kampfes mit dem Cerberus müßte als eine unnöthige Zierrath wegbleiben. Der Römer hatte noch einigen Grund, sie zu wagen, ob er gleich freilich besser gethan hätte, wenn er hier der vorsichtigen Anständigkeit seines Musters gefolgt wäre. Seine Stärke war im Schildern, und welcher Dichter läßt sich nicht gerne von der Begierde, seine Stärke zu zeigen, dahinreißen? Was die Person des Theseus anbelangt, so würde man auch bei dieser besser der Einrichtung des lateinischen als des griechischen Dichters folgen. Jener bringt ihn gleich mit dem Hercules auf die Bühne, dieser aber läßt ihn erst in dem fünften Aufzuge darzu kommen, wo er recht vom Himmel fällt. Wenn der neure Dichter übrigens eine Vermehrung der Personen vorzunehmen für nöthig befände, so würde er, vielleicht nicht ohne Glück, eines von den Kindern des Hercules, welche seine beiden Vorgänger nur stumm aufführen, mündig machen können. Er müßte den Charakter desselben aus Zärtlichkeit und Unschuld zusammensetzen, um unser Mitleiden desto schmerzlicher zu machen, wenn wir es von den blinden Händen seines geliebten Vaters sterben sehen. Doch würde es wohl unsre Bühne zulassen, in Ansehung der Ermordung selbst das Kunststücke des Römers anzubringen? In seinem ganzen Umfange möchte sie es wohl schwerlich zulassen, doch wollte ich auch nicht, daß man dem Zuschauer deswegen diesen ganzen schrecklichen Anblick zu entziehen suchte. Wenigstens müßte den Hercules auf der Bühne die Raserei befallen; voller Bestürzung müßten Gemahlin und Kinder furchtsam von ihm fliehen, er ihnen nacheilen und sie außer dem Gesichte des Zuschauers tödten. Dieses würde das Mittel zwischen dem, was der römische und was der griechische Dichter geschehen lassen, sein. Amphitryo könnte alsdann den folgenden Aufzug mit der traurigsten und lebhaftesten Beschreibung anfangen, er könnte

sich mit dem Theseus berathschlagen, wie sie sich gegen den schlafenden Hercules verhalten sollten, und während der Berathschlagung könnte der erwachte Hercules dazukommen und die Rolle, die ihn der Römer spielen läßt, ausführen. — — Doch, wird man nunmehr fragen, ist denn überhaupt ein Held, den eine hassende Gottheit in einer plötzlichen Raserei Grausamkeiten begehen läßt, ein würdiges Schauspiel? Ist es lehrreich, oder enthält es nicht vielmehr ebenso abscheuliche und die Menschen zur Verzweiflung bringende Grundsätze als der Oedip? Dieser ist zu den schrecklichsten Verbrechen bestimmt und kann ihnen aller angewandten Mühe ungeachtet nicht entgehen. Jener thut alles Mögliche, ein tugendhafter und der Welt nützlicher Mann zu sein, und wird mitten unter diesen Bestrebungen durch die Eifersucht einer obern Macht der Elendeste. Soll dies das Schicksal Derer sein, die auf dem sauern Wege zu der Ewigkeit wandeln? Eine schöne Ermunterung für Die, welche als neue Alciden die Laster überwinden und die Ungeheuer ausrotten wollen! — — Diesen Einwurf wegzuschaffen, muß ich nothwendig

Die Moral des „Rasenden Hercules"

untersuchen, sowohl die, welche itzt darinne liegt, als die, welche darein gelegt werden kann. Eigentlich halte ich es eben für keine Nothwendigkeit, daß aus der Fabel eines Trauerspiels eine gute Lehre fließen müsse, wenn uns nur einzelne Stellen von nützlichen Wahrheiten unterrichten. Allein so viel wird doch wenigstens nothwendig sein, daß man auch keine böse Lehre daraus folgern könne. Und diese — ich mag es so ungern gestehen, als ich will — liegt allerdings in dem Rasenden Hercules. Es liegt, sage ich, eine böse Lehre darinne oder eine abgeschmackte. Entweder die Lehre, daß Tugenden und Heldenthaten eine erzürnte Gottheit so wenig versöhnen, daß sie vielmehr dieselbe noch heftiger aufbringen, oder die Lehre, daß man sich hüten müsse, von dem Jupiter aus verstohlener Ehe erzeugt zu werden, wenn man allen den grausamen Verfolgungen der Juno entgehen wolle. Bei dem Euripides zwar, dessen Fabel gleichwohl von dem Wesentlichen der lateinischen Fabel um nichts unterschieden ist, will der Pater Brumoy eine ganz andere Moral entdeckt haben. Weil bei dem Griechen Hercules, der durch die Freundschaft des Theseus gerühret worden, das ganze Stück mit den Worten schließet: „Unglücklich ist Der, welcher Güter oder Ehre

einem wahren Freunde vorzieht," so setzt der Jesuit hinzu: „Dieser Gedanke ist, wie mich dünkt, die Moral dieses Trauerspiels, weil Alles darinnen auf die Entwicklung des Theseus abzuzielen scheinet." — — Doch es ist offenbar, daß Brumoy den letzten Sittenspruch für die Hauptlehre genommen hat. Wenn seine Meinung wahr wäre, so hätte Euripides wahrhaftig den Werth eines wahren Freundes durch keine weniger passende Fabel als durch diese erläutern können. Die ganzen vier ersten Aufzüge würden in dieser Absicht umsonst geschrieben sein. Alles, was man also zur Entschuldigung dieser beiden alten Muster anführen kann, ist dieses, daß sie es für ganz unnöthig gehalten haben, an die Moral des Ganzen zu denken, und daß sie ihre Tragödien nicht so gemacht haben, wie sie uns eine sogenannte Critische Dichtkunst zu machen lehret. Erst eine Wahrheit sich vorzustellen und hernach eine Begebenheit dazu zu suchen oder zu erdichten, war die Art ihres Verfahrens gar nicht. Sie wußten, daß bei jeder Begebenheit unzählige Wahrheiten anzubringen wären, und überließen es dem Strome ihrer Gedanken, welche sich besonders darinne ausnehmen würde. Da sie übrigens in gewissen Fällen ziemlich genau bei der hergebrachten Geschichte zu bleiben gezwungen waren, so mußte es ihnen entweder gleichgültig sein, ob die moralische Folge aus der Begebenheit selbst gut oder böse sei, oder sie mußten überhaupt von der Aufführung gewisser Begebenheiten abstehen. Allein kann ein neuer Dichter eben diese Entschuldigung haben? Und ist seine Freiheit ebenso eingeschränkt? Gewiß nicht; er kann ändern, was er will, und es liegt nur an ihm, wenn das Ganze bei ihm nicht ebenso lehrreich ist als die besondern Theile. — — Nun kömmt es darauf an, was er in dieser Absicht mit dem rasenden Hercules thun müßte. Ohne Zweifel würde es auf eine feinere Bearbeitung dieses Charakters selbst ankommen. Seine Raserei müßte eine natürliche Folge aus demselben werden. Juno müßte sich daran nur erfreuen, nicht aber sie selbst bewirken. Und dieses ist leicht; denn was ist näher verbunden als Tapferkeit und Uebermuth, als Uebermuth und Wahnwitz! Man schildre also den Hercules als einen Helden voll Muth und Tapferkeit; man lasse ihn die größten Thaten glücklich ausgeführt haben; man lasse ihn noch größere sich vorsetzen. Allein sein allzu großes Vertrauen auf eigene Kräfte bringe ihn zu einer stolzen Verachtung der Götter. Man lasse ihn nach und nach sich in seine eigne Anschläge verwickeln, man gebe ihm einen Schmeichler zu, der

durch übertriebene Lobsprüche das ohnedem geringe Gefühl seiner Menschheit unterdrückt. Wenn der Dichter alle diese Staffeln glücklich hinanzugehen weiß, so bin ich gewiß, der Zuschauer wird endlich geneigt sein, die völlige Raserei des Hercules als einen ganz natürlichen Erfolg anzusehen. Ich habe schon angemerkt, daß das Gebet, welches ihm der Römer in den Mund giebt, eine sehr feine Vorbereitung ist; und wenn man auch das Gebet wieder vorbereitet, so wird sich Eines aus dem Andern ungezwungen ergeben. — — Welche schreckliche Lection würde dieses für unsre wilden Helden, für unsre aufgeblasenen Sieger sein!

Ehe ich dieses Trauerspiel ganz verlasse, will ich vorher noch einen

Versuch über das in Unordnung gebrachte Stück des lateinischen Dichters,

dessen ich auf der 368sten Seite gedacht habe, wagen. Es gehet von der 1295sten Zeile bis zu der 1315ten. Ich ordne die Personen darinne folgendergestalt.

Am. Redde arma. *Her.* Vox est digna genitore Herculis.
Am. Hoc en peremptus spiculo cecidit puer,
Hoc Juno telum manibus emisit tuis,
Hoc nunc ego utar. *Th.* Ecce, jam miserum metu
Cor palpitat corpusque sollicitum ferit.
Am. Aptata arundo est: ecce jam facies scelus
Volens sciensque. Pande quid fieri jubes?
Her. Nihil rogamus, noster in tuto est dolor.
Am. Natum potes servare tu solus mihi,
Eripere nec tu: maximum evasi metum.
Miserum haud potes me facere, felicem potes.
Sic statue quidquid statuis, ut causam tuam
Famamque in arcto stare et ancipiti scias.
Aut vivis aut occidis. Hanc animam levem
Fessamque senio, nec minus quassam malis
In ore primo teneo. Tam tarde patri
Vitam dat aliquis? Non feram ulterius moram,
Letale ferro pectus impresso induam.
Hic, hic jacebit Herculis sani scelus.
Her. Jam parce, genitor etc.

Hercules will kurz vor dieser Stelle, wie man gesehen hat, durchaus sterben. Er verlangt seine Waffen mit Ungestüm zurück.

Die gemeinsten Ausgaben lassen daher ihn selbst Redde arma sagen und legen das folgende Vox est etc. dem Amphitryo in den Mund. Doch wenn man diesen letztern Worten weder eine abgeschmackte noch eine zu weit hergeholte Erklärung geben will, so muß sie kein Andrer als Hercules sagen, zu Bezeigung nämlich seiner Zufriedenheit über das Redde arma seines Vaters. Gronov hat dieses durch Hülfe seiner Handschriften sehr wohl eingesehen, nur daß er das redde in reddo verwandelt. Er glaubt nämlich, daß Amphitryo hier wirklich dem Hercules seine Waffen wiedergebe, und dieser Irrthum hat gemacht, daß er alles das Andere unrecht, obgleich scharfsinnig genug erklärt hat. Ich schmeichle mir, den rechten Punkt getroffen zu haben. Da nämlich Amphitryo sieht, daß Hercules unbeweglich ist, so sagt er endlich voller Unwillen zu einem von den Dienern: Redde arma. Daß er dieses zu einem Diener sagen könne, beweise ich aus einer vorhergehenden Stelle, in welcher er dem schlafenden Hercules die Pfeile wegnehmen läßt:

Removete *famuli* tela, ne repetat furens.

Wer das Theater ein Wenig versteht, wird nunmehr gleich einsehen, daß die Zweideutigkeit des *redde arma* ein vortreffliches Spiel ausmache. Hercules glaubt, der Bediente werde ihm die Waffen wiedergeben, und sagt daher sich und dem Amphitryo die Schmeichelei: Vox est digna genitore Herculis. Allein der Bediente hat den Befehl entweder genauer verstanden und giebt den Pfeil dem Amphitryo, oder indem der Bediente dem Hercules den Pfeil geben will, reißt ihm Amphitryo denselben weg und setzt ihn mit den Worten an seine eigne Brust: Hoc en peremptus spiculo etc. „Dieser Pfeil war es, durch den Dein Sohn fiel; dieser war es, den Juno selbst durch Deine Hände abschoß: dieser soll es sein, den ich nun gegen mich selbst brauchen will.“ Die folgenden Worte: Ecce jam miserum bis sollicitum ferit, kann weder Hercules noch Amphitryo sagen. Sie müssen dem Theseus zugehören, und ich nehme sie so an, daß sie den erbärmlichen Anblick des sich zu erstechen drohenden Alten schildern und den Hercules zur Barmherzigkeit bewegen sollen. Doch weil Dieser schweigt, so fährt der Vater fort: Aptata arundo est etc. „Der Pfeil ist angesetzt. Siehe, dieses Verbrechen wirst Du mit Wissen und Willen begehen! Sprich, was soll ich thun?“ — „Ich schreibe Dir nichts vor,“ antwortet ihm Hercules; „mein Schmerz ist gesichert.“ Alles das Uebrige lasse ich nunmehr den Amphitryo sagen. Das eripere nec tu ist eine

Verbesserung, welche Gronov aus seiner Handschrift vorgebracht hat und ohne Widerrede angenommen zu werden verdient. Da Amphitryo fest entschlossen ist, sich zu durchstechen, wenn Hercules bei dem Vorsatze zu sterben bleiben sollte, da er sich auf keine Weise von ihm will trennen lassen: so kann man leicht einsehen, was er mit folgenden Worten sagen will: „Den Sohn mir erhalten, das kannst Du allein, aber mir ihn rauben kannst Du nicht. Der größten Furcht bin ich entledigt. Elend kannst Du mich nicht machen, glücklich machen kannst Du mich" ꝛc. D. i.: Da ich einmal beschlossen habe, Dir zu folgen, so kannst Du Dich mir zwar erhalten, aber nicht rauben. Du kannst mich glücklich machen, wenn Du leben bleibst, aber nicht elend, wenn Du stirbst, weil Du ohne mich nicht sterben sollst. — Die folgenden Zeilen passen in dem Munde des Amphitryo ebenso wohl. Sollte aber seine Rede ein Wenig zu lang scheinen, so könnte man sie durchschneiden und die Worte Tam tarde patri vitam dat aliquis? den Theseus sagen lassen. Auf diese nun müßte Amphitryo weiter fortfahren: Non feram ulterius moram etc., bis endlich Hercules Jam parce genitor saget. Das jam, welches in eben dieser Zeile nochmals wiederholt wird, zeigt genugsam wider Gronoven, daß Amphitryo sich nicht erst in den gleich vorhergehenden zwei Zeilen zu erstechen gedroht, sondern daß er es gleich von Anfange dieser Stelle gethan, und daß man also ihn und nicht den Hercules das Hoc nunc ego utar und das Aptata arundo est müsse sagen lassen. Leser von Geschmack werden mir gewiß Recht geben, wenn sie sich die Mühe nehmen wollen, auch in den übrigen Stücken meine Ordnung der Personen mit der seinigen zu vergleichen. Andere Kunstrichter haben noch weniger zum Ziele getroffen. — — Ich komme zu dem zweiten Trauerspiele.

II. Thyest.

Inhalt.

Atreus und Thyest, die Söhne des Pelops, regierten Beide zu Argos, ein Jahr um das andre. Thyest verliebte sich in die Gemahlin seines Bruders, in die Aerope, und entwendete durch deren Hülfe den güldnen Widder, mit dessen Besitze das Schicksal des Reichs verknüpft war. Er flohe davon und entging auf einige Zeit der Rache des Atreus. Doch Dieser dachte unaufhörlich auf die Vollziehung derselben und hielt endlich

eine verstellte Versöhnung für das sicherste Mittel. Seine eignen Kinder mußten den Thyest bereden, daß er sicher zurückkommen könne, weil sein Bruder alle Feindschaft beiseite gelegt habe. Er kam. Atreus empfing ihn mit aller Freundlichkeit, deren die Bosheit fähig ist, wenn sie eine leichtgläubige Beute in ihr Netz lockt. Allein wie unmenschlich waren die Folgen! Atreus ermordete die Kinder seines Bruders am Altare und machte seinem Bruder ein Mahl daraus, über welches die Welt nicht aufhören wird, sich zu entsetzen. — — Mehr braucht man hoffentlich zur Einleitung in das Stück selbst nicht zu wissen.

Auszug.

Die Bühne eröffnen der Schatten des Tantalus und die Furie Megära. Tantalus war der Großvater des Atreus und des Thyest. Man kennet seine Verbrechen und seine Strafe in der Hölle. Itzt bringt ihn Megära auf die Oberwelt. Er erstaunt und glaubt, daß man eine Veränderung der Qualen mit ihm vornehmen wolle. Doch Megära entdeckt ihm gar bald, daß er seine Familie mit Wuth und Haß anstecken und zu den grausamsten Verbrechen geneigt machen solle. „In diesen werde um den Vorzug gekämpft, und wechselsweise zücke man den Dolch. Der Zorn kenne weder Maß noch Scham, und blinde Raserei reize die Gemüther. Die Wuth der Eltern daure fort, und anhaltende Bosheit pflanze sich von einem Enkel auf den andern. Ohne Jemandem Zeit zu gönnen, sein Verbrechen zu hassen, fehle es nie an einem neuen, und nie sei eines allein in einem allein. Es wachse, indem es gestraft wird. Den übermüthigen Brüdern entfalle der Scepter, und ein zweifelhaftes Glück scheine sich ihrer im Elende anzunehmen. Es wanke betriegrisch zwischen ihnen und mache itzt aus dem Mächtigen den Unglücklichen und itzt aus dem Unglücklichen den Mächtigen. Ein beständiger Wechsel treibe ihr Reich umher. Abscheulicher Laster wegen mögen sie vertrieben werden, und in ebenso abscheuliche Laster mögen sie wieder fallen, wenn sie Gott in ihr Vaterland zurückbringt. Allen müssen sie so verhaßt sein als sich selbst. Nichts halte sich ihr Zorn vor unerlaubt. Der Bruder fürchte den Bruder, den Sohn der Vater und den Vater der Sohn. Böse sollen die Kinder umkommen und noch böser erzeugt werden. Die feindselige Gattin laure auf ihren Mann. Man führe den Krieg über das Meer, vergossnes Blut überschwemme die Länder, und die

siegende Wollust triumphire über mächtige Führer der Völker. Unzucht sei in dem gottlosen Hause das Geringste" &c. Alle diese Verwünschungen und noch mehrere sind prophetisch und beziehen sich weit auf das Zukünftige hinaus: auf das zum Exempel, was sich mit der Klytämnestra, mit dem Orest, mit dem Agamemnon und Menelaus und andern Verwandten des Pelopeischen Hauses zutragen sollte. Endlich kömmt Megära auf die nähern Gräuel mit mehrer Deutlichkeit und verkündiget dem Tantalus das grausame Mahl, vor welchem sich die Sonne zurückziehen werde. „An diesem sollst Du Deinen Hunger stillen. Vor Deinen Augen soll der mit Blut gemischte Wein getrunken werden! Endlich habe ich die Speisen gefunden, die Du selbst fliehen wirst!" —— Auf diese schrecklichen Worte will der Schatten davoneilen, und alle seine höllischen Strafen scheinen ihm dagegen geringe. Doch die Furie zwingt ihn, mit Streit und Mordlust vorher das Haus und die Gemüther der Könige zu erfüllen. Umsonst wendet er ein, es sei zwar billig, daß er Strafe leide, aber nicht, daß er Andern zur Strafe diene. Umsonst beklagt er sich, daß er gleichsam als ein giftiger Dampf aus der geborstenen Erde geschickt werde, welcher Pest und Seuchen unter die Völker bringen müsse. Umsonst will er es wagen, nochmals schwatzhaft zu sein und seine Enkel vor allen Verbrechen vielmehr zu warnen. Doch die Furie droht und vermehrt in dem Schatten das innere Gefühl seiner Qualen so heftig, daß er ihr in den Palast folgen muß, wo er überall Raserei und Blutdurst verbreitet. —— Man muß sich einbilden, daß dieses sogleich geschicht, sobald er über die Schwelle getreten. Der Palast empfindet es, daß er von einem unseligen Geiste berührt wird, und zittert. Die Furie ruft ihm zu, daß es genug sei, und befiehlt ihm, in die unterirdischen Höhlen zu seinen Martern zurückzukehren, weil die Erde ihn nicht länger tragen wolle und die ganze Natur sich über seine Gegenwart entsetze. Sie beschreibt dieses Entsetzen in ein Dutzend schönen Versen, die sie hier hätte ersparen können, und macht dem Chore Platz. Der Inhalt seines Gesanges ist eine Bitte an die Götter, alle Verbrechen von dem königlichen Hause abzuhalten und nicht zuzugeben, daß auf einen bösen Großvater ein schlimmrer Enkel folge. Er sagt, es sei bereits genug gesündiget worden, und führt, dieses zu beweisen, die Geschichte des Myrtilus und die blutige Mahlzeit an, welche Tantalus den Göttern vorgesetzt. Von der Strafe des Letztern macht er ein sehr künstliches Gemälde, welches aber den Leser kalt läßt, und beschließt es so abgebrochen,

daß einige Kunstrichter zu glauben bewogen worden, es müsse das eigentliche Ende hier fehlen.

Zweiter Aufzug.

Auch dieser Aufzug besteht nur aus einer einzigen Scene, zwischen dem Atreus und einem Vertrauten. Atreus ist gleich anfangs gegen sich selbst unwillig, daß er noch bis itzt wegen den schimpflichen Beleidigungen seines Bruders ungerochen sei. Er tadelt sich, daß er nicht schon längst Alles in Blut und Flammen gesetzt. Wie gern hätte er sich wollen unter dem einstürzenden Palaste begraben lassen, wenn er nur zugleich auch den Bruder zerschmettert hätte! „Auf, Atreus, beginne etwas, was keine Nachwelt billige, aber auch keine verschweige! Auf, erkühne Dich einer blutigen gräßlichen Schandthat, einer Schandthat, auf die mein Bruder neidisch werde, die er selbst begangen zu haben wünschen möchte! Du kannst seine Verbrechen nicht rächen, ohne sie zu übertreffen. Doch durch welche Abscheulichkeit werde ich ihm überlegen sein können? Auch in seinem Elende ruhet er nicht. Das Unglück macht ihn ebenso hartnäckig, als übermüthig ihn das Glück macht. Ich kenne seinen ungelehrigen Geist. Biegen läßt er sich nicht, aber brechen läßt er sich. Ehe er sich also wieder erholt, ehe er neue Kräfte sammelt, muß ich ihn angreifen; denn bleib' ich ruhig, so greift er mich an. Ich komme durch ihn um, oder er muß durch mich umkommen. Das Verbrechen ist mitten zwischen uns gleich einem Preise aufgestellt, welcher Dem gehört, der es zuerst unternimmt."

Der Vertraute. So kann Dich das widrige Urtheil des Volks nicht schrecken?

Atreus. Das ist eben das Beste an einem Reiche, daß das Volk die Thaten seines Beherrschers ebensowohl dulden als loben muß.

Der Vertraute. Die, welche man aus Furcht loben muß, eben die haßt man auch aus Furcht. Der aber, welcher nach dem Ruhme einer wahren Liebe strebt, will sich lieber von den Herzen als von den Stimmen loben lassen.

Atreus. Ein wahres Lob kann auch oft einem geringen Manne zu Theile werden, aber ein falsches nur dem Mächtigen. Die Unterthanen müssen wohl wollen, was sie nicht wollen.

Der Vertraute. Wenn der König, was recht ist, will, so wird sein Wille gern Aller Wille sein.

Atreus. Derjenige König ist nur halb König, welcher nur das, was recht ist, wollen darf.

Der Vertraute. Wo weder Scham noch Liebe zum Recht, weder Frömmigkeit noch Treue und Glaube ist, da ruhet das Reich auf schwachem Grunde.

Atreus. Scham, Liebe zum Recht, Frömmigkeit, Treu' und Glaube sind kleine Tugenden für Bürger. Ein König thue, was ihm nützt!

Der Vertraute. Auch einem bösen Bruder zu schaden, mußt Du für Unrecht halten.

Atreus. Alles ist gegen ihn billig, was gegen einen Bruder unbillg ist. Denn welcher Verbrechen hat er sich enthalten? Von welcher Schandthat ist er abgestanden? Durch Schändung hat er mir die Gemahlin und durch List das Reich entrissen. — — Mit diesem Letztern zielet Atreus auf die schon erwähnte Raubung des goldnen Widders, mit dessen Besitze das Reich verbunden war. Es gehen verschiedene Zeilen auf die Beschreibung desselben, bis er endlich wieder schließt: „Meine Gemahlin ist verführt, die Sicherheit des Reichs ist untergraben, das Haus ist beschimpft, das Blut ist ungewiß worden. Und nichts ist gewiß, als daß mein Bruder mein Feind ist. Du zitterst?" — fährt er zu dem Vertrauten fort — „Sieh auf den Tantalus und Pelops! Dieser ihren Beispielen zu folgen, werden meine Hände aufgeboten. Sprich, wie soll ich das verhaßte Haupt verderben?"

Der Vertraute. Ein tödtlicher Stahl vergieße sein feindseliges Blut.

Atreus. Du redest von dem Ende der Strafe, und ich will von der Strafe selbst hören. Ein sanftmüthiger Tyrann mag umbringen lassen. In meinem Reiche wird der Tod als eine Gnade erlangt.

Der Vertraute. So ist alle Frömmigkeit bei Dir hin?

Atreus. Fort, Frömmigkeit! wenn Du anders jemals in unserm Hause gewesen bist. Das wüthende Heer der Furien, die zwistliebende Erinys und sie, die in beiden Händen schreckliche Fackeln schüttelt, Megära, ziehe dafür ein! Ich brenne vor Wuth und dürste nach unerhörten unglaublichen Verbrechen! — — Der Vertraute fragt ihn, worinne diese Verbrechen bestehen sollen, und ob er sich des Schwerts oder des Feuers zu seiner Rache bedienen werde. Doch Beides ist ihm zu geringe, Thyest selbst soll das Werkzeug seiner Rache sein. Er entdeckt

hierauf sein unmenschliches Vorhaben und ermuntert sich von Zeit zu Zeit selbst, den Muth darüber nicht sinken zu lassen, sondern es, so gräßlich es auch sei, unerschrocken auszuführen. Auf den Einwurf, welchen ihm der Vertraute macht, daß es sehr schwer halten werde, seinen Bruder in das Netz zu locken, antwortet er, daß er ihn schon durch das anzukörnen wissen werde, was ihm wichtig genug scheine, sich der äußersten Gefahr deswegen auszusetzen. Nämlich durch die Hoffnung, zu regieren. „Voll von dieser Hoffnung, wird er dem Blitze des drohenden Jupiter's entgegenzueilen kein Bedenken tragen. Voll von dieser Hoffnung, wird er, was er für das größte Uebel hält, selbst den Bruder zu sehen, nicht anstehen.“ — — Und diese Hoffnung will er ihm durch seine eignen Söhne machen lassen, durch den Agamemnon und Menelaus nämlich, die er mit der Aerope noch vor ihrer Untreue erzeugt hatte. Der Vertraute räth ihm, andre Mittelspersonen darzu zu erwählen, damit die Kinder nicht einmal das an dem Vater thun möchten, was er sie itzt an dem Vetter zu thun lehre. Doch Atreus ist von der Ruchlosigkeit seines Bluts schon so überzeugt, daß er zur Antwort giebt: „Wenn sie auch Niemand die Wege des Betrugs und der Verbrechen lehret, so wird sie doch das Reich dieselben lehren. Du fürchtest, sie möchten böse werden? Sie werden böse geboren.“ — — Der Vertraute macht ihm noch eine Einwendung und giebt ihm zu überlegen, ob er sich auch wohl auf die Verschwiegenheit so junger Leute verlassen dürfe. „Oder“, spricht er, „willst Du sie etwa selbst hintergehen und ihnen Deine wahre Absicht nicht entdecken?“ — „Ja,“ antwortet Atreus, „sie sollen keinen Antheil an meinem Verbrechen haben. Und was ist es auch nöthig, daß ich sie zu Mitschuldigen machen will?“ — — Doch den Augenblick besinnt er sich, daß dieses für ihn zu gut gedacht sei. Er schilt sich selbst feig und vermuthet, daß, wenn er seiner Kinder hierinne schonen wolle, er auch seines Bruders schonen werde. Agamemnon und Menelaus sollen es wissen, wozu er sie brauche, und eben daran will er es zugleich erkennen, ob sie auch wirklich seine Kinder sind. „Wenn sie ihn nicht verfolgen, wenn sie ihn nicht hassen wollen, wenn sie ihn Vetter nennen, so ist er ihr Vater.“ — — Er will eben fortgehen, als er sich gleichwohl noch plötzlich anders besinnet. „Ein schüchtern Gesicht“, sagt er, „pflegt Manches zu entdecken, und große Anschläge verrathen sich wider Willen. Nein, sie sollen es nicht wissen, zu welcher That sie die Werkzeuge werden! Und Du — (zum Vertrauten)

halte unser Vorhaben geheim!" — Dieser versichert, daß er sowohl aus Furcht als aus Treue verschwiegen sein werde, und geht mit dem Atreus ab.

Der Chor, welcher zu diesem Aufzuge gehöret, nimmt von der Herrschsucht der zwei Brüder Gelegenheit, eine Menge Sittensprüche über den falschen Ehrgeiz anzubringen und mehr spitzig als gründlich zu bestimmen, worinne das wahre Königreich bestehe. „Ihr wißt es nicht, die Ihr nach Schlössern geizet! Nicht der Reichthum, nicht der Glanz des Tyrischen Purpurs, nicht das strahlende Diadem macht den König. Nur Der ist König, welcher alle Furcht abgelegt und alles Böse aus der wilden Brust vertrieben hat. Nur Der, welchen nicht der ohnmächtige Ehrgeiz, welchen nicht die immer wankende Gunst des Pöbels bewegt. — — Nur Der, welcher von seiner sichern Höhe Alles weit unter sich sieht. Nur Der, welcher seinem Schicksale willig entgegeneilt und ohne zu klagen stirbt. — — Es ersteige, wer da will, die schlüpfrige Spitze des Hofes; mich soll die süße Ruhe sättigen, und verborgen will ich in sanfter Stille dahinleben. Allen Quiriten unbekannt, sollen meine Jahre sachte vorüberfließen. Und wenn meine Tage ohne Geräusche verschwunden sind, will ich lebenssatt und ohne Titel erblassen. Auf Den wartet ein harter Tod, der, wenn er sterben muß, Allen viel zu bekannt ist, sich selbst aber nicht kennet."

Dritter Aufzug.

Diesen eröffnet Thyest mit seinen Söhnen, und unter diesen führet Plisthenes das Wort. Sie langen auf die betriegerische Einladung des Atreus an. Thyest erfreuet sich anfangs, daß er endlich seine Vaterstadt und die Götter seiner Väter, wenn anders — setzt er hinzu — Götter sind, wiedersiehet. „Bald", spricht er, „wird mir nun das Volk aus Argos fröhlich entgegenkommen. Doch auch Atreus wird mitkommen. O fliehe, Thyest, und suche die dunkeln Wälder wieder, wo Du unter dem Wilde ein ihm ähnliches Leben führtest! Laß Dich nicht den falschen Glanz des Reiches blenden! Wenn Du auf das siehest, was Dir angeboten wird, so siehe auch auf Den, der Dir es anbietet. Unter den härtesten Beschwerlichkeiten bin ich bisher muthig und fröhlich gewesen. Doch nun falle ich in marternde Furcht zurück; der Geist ist in banger Erwartung und möchte den Körper nur allzu gern zurück bewegen. Jeder Schritt stockt, den

ich thun will.“ — — Plisthenes erstaunt über die Unentschlossenheit seines Vaters, doch Thyest fährt fort: „Warum stehe ich noch an? Warum quäle ich mich noch über einen so leichten Entschluß? Da ich Niemanden trauen darf, soll ich meinem Bruder, soll ich der Hoffnung zu regieren trauen? Was fürchte ich schon überwundene, von mir schon gebändigte Uebel? Warum fliehe ich Trübsalen, in die ich mich bereits geschickt? Ich will, ich will elend sein! Zurück also, Thyest, zurück und rette Dich, da es Dir noch vergönnt ist!“

Plisthenes. Was bewegt Dich, o Vater, Deinen Schritt von der nun wieder erblickten väterlichen Burg zurückzuwenden? Warum willst Du Dich selbst so großen angebotenen Gütern entziehen? Dein Bruder hat seinen Zorn abgelegt und wird aufs Neue Dein Bruder. Er giebt Dir Deinen Antheil an dem Reiche zurück, sammelt die Glieder des zerrütteten Hauses und setzt Dich wieder in den Besitz Deiner selbst.

Thyest. Du willst die Ursache der Furcht wissen, die ich selbst nicht weiß. Ich sehe nichts, wovor ich mich fürchten sollte, und fürchte mich dennoch. Ich will gern gehen, aber die Kniee sinken unter mir zusammen, und ich werde mit Gewalt von dem Orte zurückgetrieben, zu dem ich doch will. — —

Plisth. O schlage Alles nieder, was Dein Gemüth so unentschlüssig macht, und betrachte, was für Belohnungen Deiner warten! Du kannst regieren, Vater — —

Thyest. Unter beständiger Furcht des Todes.

Plisth. Du sollst die höchste Gewalt erlangen. — —

Thyest. Die höchste Gewalt ist die, nichts zu begehren.

Plisth. Du kannst nun Deinen Kindern ein Reich lassen.

Thyest. Kein Reich fasset zwei Regenten.

Plisth. Wer will wohl elend sein, wenn er glücklich sein kann?

Thyest. Glaube mir, das Große gefällt nur durch die falschen Namen, die wir ihm beilegen. Mit Unrecht fürchtet man ein geringes und hartes Schicksal. So lange ich auf der Spitze der Ehren stand, habe ich nicht einen Augenblick zu zittern aufgehört und mich selbst für mein eignes Schwert an meinen Lenden gefürchtet. O, welch ein Glück ist es, Niemanden im Wege zu stehen und, auf dem Boden hingestreckt, sichre Speisen zu genießen! Kein Verbrechen schleicht sich in schlechte Hütten, wo man sich an einem geringen Tische sorglos sättigen kann. Das Gift wird aus Golde getrunken, und ich weiß es aus der Erfahrung,

wie weit das schlechte Glück dem guten vorzuziehen ist. — — Hier verirrt sich Thyest in eine poetische Beschreibung der ausschweifenden Pracht und Ueppigkeit der Großen. Sie ist schön und paßt sehr wohl auf die damaligen Zeiten der Römer, aber auch deswegen verliert sie in dem Munde des Thyest sehr Vieles von ihrer Schönheit. Endlich schließt er mit den Worten: „Es ist ein Reich über alle Reiche, das Reich entbehren zu können."

Plisth. Man muß das Reich nicht ausschlagen, wenn es Gott giebt.

Thyest. Noch weniger muß man darnach trachten.

Plisth. Dein Bruder bittet Dich ja, zu regieren.

Thyest. Er bittet, und das ist schrecklich. Hier muß eine List verborgen liegen.

Plisth. Die brüderliche Liebe kann ja wohl das Herz, woraus sie vertrieben worden, wieder einnehmen und neue Kräfte anstatt der verlornen sammeln.

Thyest. Wie? Atreus sollte seinen Bruder lieben? — — Eher wird die Nacht die Erde erleuchten, eher wird das Feuer mit dem Wasser, der Tod mit dem Leben, der Wind mit der See Bündniß und Friede schließen!

Plisth. Vor welchem Betruge fürchtest Du Dich denn aber?

Thyest. Vor allem! Und was kann ich meiner Furcht für Grenzen setzen, da seine Macht so groß ist als sein Haß?

Plisth. Was kann er gegen Dich vermögen?

Thyest. Für mich fürchte ich auch nichts, sondern Ihr allein, meine Kinder, macht, daß ich den Atreus fürchte.

Plisth. Aber Du bist schon gefangen und fürchtest Dich, gefangen zu werden? Mitten in der Noth ist es zu spät, sich dafür zu hüten.

Thyest. So kommt denn! Nur dieses Einzige will ich, Euer Vater, noch betheuern: Ich folge Euch, nicht Ihr mir.

Plisth. Gott wird unsere gute Absicht gnädig ansehen. Setze den zweifelhaften Fuß nur weiter.

Hier kommt Atreus darzu und macht durch seine Erscheinung die zweite Scene dieses Aufzuges. In den ersten Zeilen, welche er in der Entfernung vor sich sagt, freut er sich, daß er seinen Bruder nunmehr im Netze habe, und zwar ganz, mit allen seinen drei Söhnen. Der zweite dieser Söhne hieß Tantalus, wie wir weiter unten hören werden, der Name des dritten aber kömmt in dem Stücke nicht vor. „Kaum," sagt Atreus, „daß ich mich mäßigen und die ausbrechende Wuth zurücke halten kann!

So wie ein Spürhund, der an dem langen Leitbande das Wild ausspürt und mit gebückter Schnauze die Wege beschnaubert. So lange er noch durch den schwachen Geruch sich weit von dem Eber merkt, ist er folgsam und durchirret schweigend die Spur. Doch kaum fühlt er sich der Beute näher, so stemmt er sich, kämpfet mit dem unbändigen Nacken und ruft winselnd seinen säumenden Führer, bis er sich ihm entreißt. Wenn der Zorn Blut wittert, wer kann ihn verbergen? Und doch muß ich ihn verbergen." — — In dem Munde des Dichters würde dieses Gleichniß sehr schön sein, aber in dem Munde der Person selbst, welche diese schwer zu zähmende Wuth fühlet, ist es ohne Zweifel zu gesucht und zu unnatürlich. — — Je näher Atreus seinem Bruder kömmt, desto mehr verändert er seine Rede. Itzt, da er ungefähr von ihm gehört werden kann, beklagt er ihn schon und erstaunt über seinen armseligen Aufzug. „Ich will mein Wort halten," fährt er fort. „Und wo ist er denn, mein Bruder?" — — Hier geht er endlich auf ihn los: „Umarme mich, sehnlichst gewünschter Bruder! Aller Zorn sei nunmehr zwischen uns vorbei. An diesem Tage feire man den Sieg des Bluts und der Liebe. Weg mit allem Hasse aus unsern Gemüthern!"

Thyest. Ach, Atreus, ich könnte Alles rechtfertigen, wenn Du Dich itzt nicht so erzeigtest! Ja, Bruder, ich gestehe es; ich gestehe es, ich habe Alles verbrochen, dessen Du mich schuldig gehalten. Deine heutige Liebe macht meine Sache zur schlimmsten Sache. Der muß ganz schuldig sein, den ein so guter Bruder hat für schuldig halten können. Zu den Thränen muß ich nunmehr meine Zuflucht nehmen. Siehe mich hier zu Deinen Füßen! Laß diese Hände, die noch Keines Kniee umfaßt haben, die Deinigen umfassen! Laß uns allen Zorn beiseite legen, laß uns allen Unwillen aus den Gemüthern verbannen! Empfange diese Unschuldigen als die Unterpfänder meiner Treue!

Atreus. Verlaß diese erniedrigende Stellung und umarme mich, mein Bruder! Und auch Ihr, Ihr Stützen unsers Alters, edeln Jünglinge, laßt Euch an meine Brust drücken! Lege das schmutzige Kleid ab, verschone meine Augen mit einem solchen Anblicke! Laß Dir einen Schmuck reichen, der dem meinen gleich ist, und tritt freudig in den Besitz Deines Antheils an dem brüderlichen Reiche! Ich will mich des größern Lobes erfreuen, meinen Bruder unverletzt der väterlichen Würde wiederhergestellt zu haben. Ein Reich besitzen, ist Zufall, ein Reich schenken, ist Tugend.

Thyest. Möchten Dir doch, Bruder, diese Deine Wohlthaten

die Götter würdig vergelten! Meine Armseligkeit schlägt es aus, die königliche Binde anzunehmen, und die unglückliche Hand scheuet sich vor dem Scepter. Erlaube mir, daß ich mitten unter dem Volke verborgen leben darf.

Atreus. Unser Reich leidet zwei Regenten.

Thyest. Was Du hast, soll mir so gut sein, als ob ich es selbst hätte.

Atreus. Wer wollte die freiwillig zufließenden Güter des Glücks verschmähen?

Thyest. Der, welcher es erfahren hat, wie schnell sie wieder dahin sind.

Atreus. So willst Du Deinen Bruder die unschätzbarste Ehre nicht erlangen lassen?

Thyest. Deine Ehre hat bereits die erhabenste Staffel erreicht, und nun ist es nur noch um meine zu thun. Ja, ich habe es fest beschlossen, das Reich auszuschlagen.

Atreus. Wenn Du Deinen Antheil nicht wieder nimmst, so will ich meinen verlassen.

Thyest. Wohl, ich nehme ihn. Ich will den Namen der mir aufgelegten Herrschaft führen, Dir aber allein sollen Gesetze und Waffen mit mir dienen.

Atreus. So laß Dir denn um die ehrwürdige Stirne das Diadem binden. Ich will gehen und den Göttern die versprochnen Opfer bringen.

Hiermit gehen beide Theile ab, und der zu diesem Aufzuge gehörende Chor erhebt die brüderliche Liebe des Atreus, dem man kaum einen Funken derselben hätte zutrauen sollen. Er vergleicht diese nach langen Verfolgungen wiederhergestellte Freundschaft einer angenehmen Meerstille, welche auf einen schrecklichen Sturm folgt. Er macht dabei Schilderungen über Schilderungen, welche keinen andern Fehler haben, als daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers zerstreuen. Vielleicht zwar, daß sie diesen Fehler nicht geäußert haben, wenn die Alten anders die Kunst, etwas so zierlich herzusingen, daß man kein Wort davon errathen kann, ebenso gut verstanden haben, als wir Neuern sie verstehen. — — Der Schluß dieses Chors sind abermals einige moralische Anwendungen über das veränderliche Glück, besonders der Großen. „O Ihr, welchen der Herrscher über Erd' und Meer das große Recht des Lebens und des Todes anvertrauet hat, entsaget den stolzen aufgeblasenen Gerberden! Was der Geringere von Euch

fürchtet, eben das drohet Euch ein größrer Herr. Jedes Reich stehet unter einem noch mächtigern Reiche. Oft sahe Einen, den der anbrechende Tag im Glanze fand, der untergehende im Staube. Niemand traue dem ihn anlachenden Glücke, Niemand verzweifle, wenn es ihm den Rücken zukehret! Klotho mischt Gutes und Böses und treibt unaufhörlich das Rad des Schicksals um" ꝛc.

Vierter Aufzug.

In dem Zwischenraum dieses und des vorhergehenden Aufzuges muß man sich vorstellen, daß Atreus seine Grausamkeiten begangen habe. Sie waren zu schrecklich, als daß sie der Dichter, der sich der Regel des Horaz ohne Zweifel erinnerte:

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,

dem Zuschauer hätte zeigen sollen. Er läßt sie also blos erzählen und giebt sich, diese Erzählung mit dem Ganzen auf eine kunstmäßige Art zu verbinden, so wenig Mühe, daß er weiter nichts thut, als einen Mann, den er Nuncius nennt, herauskommen und dem Chore von dem, was er gesehen hat, Nachricht geben läßt. Der Chor wird also hier zu einer spielenden Person, welches in den alten Trauerspielen nichts Ungewöhnliches ist. Gemeiniglich führte alsdann der Koryphäus das Wort, der entweder mit dem ganzen Chore oder nur mit einem Theile desselben zurückblieb, nachdem es die Umstände erforderten. Wir werden unten sehen, warum man annehmen müsse, daß er hier nur mit einem Theile zurückgeblieben sei. Seine Reden sind sehr kurz und geben blos dem Erzähler Gelegenheit, so umständlich, als es nöthig ist, zu sein. Dieser nun tritt voller Schrecken und Entsetzen hervor und wünscht von einem Wirbelwinde durch die Lüfte gerissen und in eine finstre Wolke gehüllet zu werden, damit er dem Anblicke eines so gräßlichen Verbrechens entkommen möge. „O Haus, dessen sich selbst Pelops und Tantalus schämen müssen!"

Der Chor. Was bringst Du Neues?

Der Erzähler. Wo bin ich? Ist dieses das Land, in welchem Argos, Korinth und das durch die frommen Brüder berühmte Sparta liegt? Oder bin ich an dem Ister unter den wilden Alanen? Oder bin ich unter dem ewigen Schnee des rauhen Hyrkaniens? oder unter den schweifenden Scythen? Was

ist es für eine Gegend, die zur Mitschuldigen so abscheulicher Verbrechen gemacht wird?

Der Chor. Welcher Verbrechen? Entdecke doch — —

Der Erzähler. Noch staunet meine ganze Seele, noch ist der vor Furcht starrende Körper seiner Glieder nicht mächtig. Noch schwebt das Bild der gräßlichen That vor meinen Augen rc.

Der Chor. Du marterst uns durch die Ungewißheit noch mehr. Sage, wovor Du Dich entsetzest, und nenne den Urheber! Einer von den Brüdern muß es sein, aber welcher? Rede doch! — — Nunmehr wäre es ohne Zweifel billig, daß der Erzähler sogleich zur Sache käme und diese geschwind in wenig kurzen und affectvollen Worten entdeckte, ehe er sich mit Beschreibung kleiner Umstände, die vielleicht ganz und gar unnöthig sind, beschäftigte. Allein was glaubt man wohl, daß er vorher thut? Er beschreibet in mehr als vierzig Zeilen vor allen Dingen den heiligen Hain hinter der mitternächtlichen Seite des Pelopeischen Palasts, in welchem Atreus die blutigen Opfer geschlachtet hatte, ohne dieser mit einer Silbe zu gedenken. Er sagt uns, aus was für Bäumen dieser Wald bestehe, zu welchen Handlungen ihn die Nachkommen des Tantalus geweihet, mit was für gelobten Geschenken und Denkmälern er ausgeziert und behangen sei. Er meldet, daß es darinne umgehe, und malt fast jede Art von Erscheinungen, die den Tag sowohl als die Nacht darinne schrecklich machten. — — Ich begreife nicht, was der Dichter hierbei muß gedacht haben; noch viel weniger begreife ich, wie sich die Zuschauer eine solche Verzögerung können gefallen lassen. Eine kleine Vorbereitung, wenn etwas sehr Wichtiges zu erzählen ist, wird gar wohl erlaubt; sie reizt die Zuhörer, ihre Aufmerksamkeit auf das, was folgen soll, gefaßt zu halten. Allein sie muß diese Aufmerksamkeit nicht vorweg ermüden; sie muß das, was in einer Zeile eine sehr gute Wirkung thun würde, nicht in vierzig ausdehnen. — — Doch damit ich auch meinen Tadel nicht zu weit ausdehne, so will ich das Gemälde des Hains an seinen Ort gestellt sein lassen und mit dem Dichter wieder weitergehen. „Als nun“, läßt er den Erzähler fortfahren, „der rasende Atreus in Begleitung der Kinder seines Bruders in den Hain gekommen war, wurden die Altäre sogleich geschmückt. Aber nun, wo werde ich Worte finden? — Die Hände werden den edlen Jünglingen auf den Rücken gebunden, und um ihre Stirne wird die traurige Opferbinde geschlagen. Da fehlt kein Weihrauch, kein geheiligter Wein; das Opfer wird mit Salzmehl bestreuet, ehe es das

Schlachtmesser berühren darf. Alle Ordnung wird beibehalten, damit ja eine solche Lasterthat nicht anders als auf die beste Weise geschehe."

Der Chor. Und wessen Hand führte das Eisen?

Der Erzähler. Er selbst ist Priester; er selbst hält das blutige Gebet und läßt aus schrecklichem Munde das Sterbelied tönen. Er selbst stehet am Altare, befühlt die dem Tode Geweihten, legt sie zurechte und ergreift den Stahl. Er selbst giebt Acht, und kein einziger Opfergebrauch wird übergangen. Der Hain erzittert, der ganze Palast schwankt auf dem durchschütterten Boden und drohet bald hier, bald dahin zu stürzen. Oben zur Linken schießt ein Stern durch den Himmel, und ein schwarzer Schweif bemerkt seine Bahn. Der in das Feuer gespritzte Wein wird Blut, dreimal entfällt dem Haupte das Diadem, die Bildsäulen weinen, und ein Jeder wird von diesen Vorbedeutungen gerührt. Nur Atreus allein bleibt unbeweglich und sich selbst gleich und hört nicht auf, die drohenden Götter zu schrecken. Länger will er nicht verweilen, er springt wieder zu dem Altare und schielet mit grimmigen Blicken um sich. So irret ein hungriges Tigerthier in den Gangetischen Wäldern zwischen zwei jungen Stieren. Es ist auf den einen Raub so begierig wie auf den andern und nur ungewiß, welchen es zuerst zerreißen solle. Itzt bleckt es den Rachen auf diesen, itzt bleckt es ihn auf jenen zurück und hält seinen Hunger in Zweifel. Nicht anders betrachtet der ruchlose Atreus die Schlachtopfer seines verfluchten Zornes und steht bei sich an, welches er zuerst und welches er hernach abthun wolle. Es wäre gleichviel, aber doch steht er bei sich an und freuet sich, über seine verruchte That zu künsteln.

Der Chor. Aber gegen wen braucht er endlich den Stahl zuerst?

Der Erzähler. Das erste Opfer — damit man ohne Zweifel die kindliche Ehrfurcht nicht vermissen möge — wird dem Großvater geweihet. Tantalus ist dieses erste Opfer.

Der Chor. Mit welchem Muthe, mit welchem Gesichte duldete der Jüngling den Tod?

Der Erzähler. Unbesorgt für sich selbst stand er da und verschwendete keine Bitte vergebens. Aber der Wüthrich stieß und drückte so lange nach, bis sich der Stahl in der Wunde verlor und die Hand an die Gurgel traf. Da er das Eisen zurückzog, stand der Leichnam, und als er lange gezweifelt hatte, ob er auf diese oder auf jene Seite fallen sollte, fiel er endlich auf den Vetter.

Voller Wuth riß dieser hierauf den Plisthenes zum Altare und schickte ihn dem Bruder nach. Er hieb ihm den Hals ab; der Rumpf fiel vor sich nieder, und der Kopf rollte mit einem unverständlichen kläglichen Murmeln auf den Boden hin.

Der Chor. Nachdem er diesen doppelten Mord vollbracht, was that er alsdann? Schonte er des Knabens? oder häufte er Verbrechen auf Verbrechen?

Der Erzähler. So wie ein Löwe in armenischen Wäldern mit siegender Wuth unter den Rindern tobet und mit blutigem Rachen auch nach gestilltem Hunger seinen Grimm nicht ableget, sondern noch hier einen Stier und noch da einen anfällt, bis er mit müden Zähnen endlich auch den Kälbern drohet: ebenso wüthet Atreus und schwellet vor Zorn. Er hält das vom doppelten Morde blutige Eisen, vergißt, was für ein schwaches Kind er zu durchstoßen habe, und holt weit von dem Körper aus.*) Der Stahl drang in der Brust ein und fuhr durch den Rücken heraus. Das Kind fiel, löschte mit seinem Blute das Feuer auf dem Altar und starb an der zwiefachen Wunde.

Der Chor. Abscheuliche Lasterthat!

Der Erzähler. Ihr entsetzet Euch? Wenn er hier inne gehalten hätte, so wäre er noch fromm.

Der Chor. Was kann noch Verruchters in der Natur gefunden werden?

Der Erzähler. Ihr glaubt, es sei das Ende seines Verbrechens? Es ist nur eine Staffel desselben.

Der Chor. Aber was hat er weiter thun können? Er hat vielleicht die Leichname den wilden Thieren zu zerreißen vorgeworfen und ihnen den Holzstoß versagt.

Der Erzähler. Wäre es doch nichts als das! — — —

*) Die Worte heißen in dem Originale:
Ferrumque gemina caede perfusum tenens,
Oblitus in quem rueret, infesta manu
Exegit ultra corpus — — —
Alle Ausleger übergehen diese Stelle, und gleichwohl zweifle ich, ob sie von allen gehörig ist verstanden worden. Das exigere corpus ist mir ungemein verdächtig. Ich weiß wohl, was bei dem Virgil exigere ensem per corpus heißt; allein ob schlechtweg exigere corpus eben dieses heißen könne, daran zweifle ich und glaube nicht, daß man bei irgend einem Schriftsteller ein ähnliches Exempel finden werde. Ich erkühne mich daher, eine kleine Veränderung zu machen und anstatt infesta manu zu lesen infestam manum, so daß ultra, welches man vorher adverbialiter nehmen mußte, nunmehr zur Präposition wird, die zu corpus gehöret. Was aber manum exigere heiße, und daß es gar wohl ausholen heißen könne, wird man leicht einsehen. Vielleicht könnte auch die Bedeutung, da exigere versuchen, probiren heißt, hier zu Statten kommen.

Nunmehr folgt eine sehr gräßliche Beschreibung, die aber so ekel ist, daß ich meine Leser damit verschonen will. Man sieht darinne, wie Atreus die todten Körper in Stücken zerhackt; wie er einen Theil derselben an die Spieße gesteckt und den andern in Kessel geworfen, um jene zu braten und diese zu kochen; wie das Feuer diesen grausamen Dienst verweigert, und wie traurig der fette Rauch davon in die Höhe gestiegen. Der Erzähler fügt endlich hinzu, daß Thyest in der Trunkenheit wirklich von diesen abscheulichen Gerichten gegessen; daß ihm oft die Bissen in dem Schlunde stecken geblieben; daß sich die Sonne, obgleich zu spät, darüber zurückgezogen; daß Thyest sein Unglück zwar noch nicht kenne, daß es ihm aber schwerlich lange verborgen bleiben werde.

Mehr hat der Erzähler nicht zu sagen. Er geht also wieder fort, und die vorhin abgegangene Hälfte des Chors tritt herein, ihren Gesang anzustimmen. Er enthält lauter Verwunderung und Entsetzen über das Zurückfliehen der Sonne. Sie wissen gar nicht, welcher Ursache sie dasselbe zuschreiben sollen, und vermuthen nichts Geringers, als daß die Riesen einen neuen Sturm auf den Himmel müßten gewagt haben, oder daß gar der Untergang der Welt nahe sei. Hieraus also, daß sie nicht wissen, daß die Sonne aus Abscheu über die Verbrechen des Atreus zurückgeflohen, ist es klar, daß sie bei der vorhergehenden Unterredung nicht können gegenwärtig gewesen sein. Da aber doch allerdings der Chor eine unterredende Person dabei ist, so muß man entweder einen doppelten Chor annehmen oder, wie ich gethan habe, ihn theilen. Es ist erstaunend, daß die Kunstrichter solcher Schwierigkeiten durchaus nicht mit einem Worte gedenken und Alles gethan zu haben glauben, wenn sie hier ein Wörtchen und da einen Umstand mit Auskramung aller ihrer Gelehrsamkeit erklären. — — Vielleicht könnte man auch sagen, daß der einzige Koryphäus nur mit dem Erzähler gesprochen, und daß außer ihm der ganze Chor abgegangen seie. Vielleicht könnte man sich dieserwegen unter Andern darauf berufen, daß der Erzähler selbst ihn als eine einzelne Person betrachtet und in der einfachen Zahl mit ihm spricht; als Zeile 746:

— — — Sceleris hunc finem putas?

Kurz vorher redet er ihn zwar in der vielfachen Zahl an, wenn er ihn in der 744. Zeile fragt: exhorruistis? Allein dieses exhorruistis wäre sehr leicht in exhorruisti zu verwandeln, welches ohnedem der Gleichförmigkeit wegen höchst nöthig ist. — — Von dem Chore selbst will ich nicht viel sagen, weil er fast aus nichts

als aus poetischen Blümchen bestehet, die der befürchtete Untergang der Welt, wie man leicht vermuthen kann, reichlich genug darbietet. Unter Andern geht der Dichter den ganzen Thierkreis durch und bedauert gleichsam ein jedes Zeichen, das nunmehr herabstürzen und in das alte Chaos zurückfallen würde. Zum Schlusse kömmt er wieder auf einige moralische Sprüche. „So sind wir denn nach einer unzähligen Menge von Sterblichen die, welche man für würdig erkannt hat, von den Trümmern der Welt zerschmettert zu werden? So sind wir es, die auf die letzten Zeiten verspart wurden? Ach, wie hart ist unser Schicksal, es sei nun, daß wir die Sonne verloren oder sie vertrieben haben! Doch weg, Ihr Klagen! weg, Furcht! Der ist auf das Leben zu begierig, der nicht einmal sterben will, wenn die Welt mit ihm untergeht.“

Fünfter Aufzug.

Die grausame Mahlzeit ist vorbei. Atreus kann seine ruchlose Freude länger nicht mäßigen, sondern kömmt heraus, sich seinen abscheulichen Frohlockungen zu überlassen. Diese sind der vornehmste Inhalt des ersten Auftritts in diesem Aufzuge. Aber doch ist er noch nicht zufrieden; er will dem Thyest zum Schlusse der Mahlzeit auch noch das Blut seiner Kinder zu trinken geben. Er befiehlt daher seinen Dienern, die Thore des Palasts zu eröffnen, und man sieht in der Entfernung den Thyest am Tische liegen. Atreus hatte bei Zermetzlung der Kinder ihre Köpfe zurücke gelegt, um sie dem Vater bei Eröffnung seines Unglücks zu zeigen. Er freuet sich schon im Voraus über die Entfärbung des Gesichts, mit welcher sie Thyest erblicken werde. „Das“, spricht er, „muß ich mit ansehn. Ich muß es mit anhören, welche Worte sein Schmerz zuerst ausstoßen wird. Ich muß dabei sein, wenn er starr und für Entsetzen wie entseelt dastehen wird. Das ist die Frucht meiner That! Ich mag ihn nicht sowohl elend sein als elend werden sehn!“ — — Er wird mit Vergnügen gewahr, daß Thyest schon fast trunken sei, und hofft daher, daß ihm seine List mit dem Blute, welches er unter alten Wein von einer starken Farbe mischen wolle, desto eher gelingen werde. — — „Ein solches Mahl muß mit einem solchen Trunke beschlossen werden. Er, der lieber mein Blut getrunken hätte, soll das Blut der Seinen trinken. Hört, schon stimmt er festliche Gesänge an und ist seines Verstandes kaum mehr mächtig!“

Hier nun kömmt Thyest langsam hervor, und sein Gesang ist eine Ermunterung seiner selbst, alle traurige Vorstellungen fahren zu lassen. „Heitere Deine Blicke zur gegenwärtigen Freude auf und verjage den alten Thyest aus Deinem Gemüthe! Aber so sind die Elenden! Sie trauen dem Glücke nie, wenn es sie gleich wieder anlacht, und freuen sich mit Widerwillen. Welcher ohne Ursache erregter Schmerz verbeut mir, diesen festlichen Tag zu feiern, und befiehlt mir, zu weinen? Was ist es, das mir mein Haupt mit frischen Blumen zu kränzen nicht erlauben will? Es will nicht; es will nicht! — Unerwartete Thränen rollen die Wangen herab, und mitten unter meine Worte mischen sich Seufzer — — Ach, der sein Unglück ahnende Geist verkündiget mit diesen Zeichen ein nahes Leiden! — — Doch mit was für traurigen Erwartungen quälst Du Dich, Unsinniger? Ueberlaß Dich Deinem Bruder voll leichtgläubiger Liebe! Es sei nun, was es sei, so fürchtest Du Dich entweder ohne Grund oder zu spät. Gern wollt' ich Unglücklicher mich nicht fürchten, aber mein Innerstes bebet vor Schrecken. Schnell strömet aus den Augen eine Fluth von Zähren und strömet ohne Ursache. Ist es Schmerz, oder ist es Furcht? Oder hat auch eine heftige Freude ihre Thränen?"

Nunmehr redet ihn Atreus an: „Laß uns, Bruder, unsere Freude verbinden, diesen glücklichen Tag würdig zu begehen. Heute wird mein Thron befestiget, heute wird ein Friede gestiftet, wie er unserer brüderlichen Treue geziemet."

Thyest. Die reiche Tafel hat mich genung gesättiget, ich glühe vom Weine. Aber wie unendlich könnte meine Freude vermehret werden, wenn ich mich mit den Meinigen freuen dürfte!

Atreus. Glaube, daß sie so gut verwahrt sind, als ob Du sie in Deinen Armen hieltest. Sie sind hier und werden hier bleiben. Von Deinen Kindern soll Dir nichts verloren gehen. Ich will Dich ihre Gesichter, die Du so sehnlich verlangst, sehen lassen; ich will sie Dich alle genießen lassen. Deine Begierde soll gesättiget werden, fürchte nichts! Sie liegen noch itzt mit meinen Kindern zugleich an dem frohen Tische, aber man soll sie gleich herholen. Nimm nur unterdessen diesen unsern Geschlechtsbecher, mit Bacchus' Gaben erfüllet, aus meiner Hand! — Thyest vermuthet bei diesen zweideutigen Reden noch nichts Arges. Er greift mit Danksagung nach dem Becher, ihn vor dem Angesichte der väterlichen Götter auf eine ewige Liebe auszuleeren, und ist eben in der Stellung, ihn an den Mund zu führen, als seine fürchterliche Ahnungen zunehmen. „Was ist das?

Die Hand will nicht gehorchen? Die Schwere des Bechers wächst und ziehet die Rechte mit nieder? Ich bringe ihn dem Munde näher und vergieße zitternd den Wein, ohne die betrogenen Lippen zu netzen. Sieh, selbst der Tisch springt von dem erschütterten Boden in die Höh'! Kaum leuchtet das Feuer! Die schwere öde Luft erstarret schrecklich zwischen Tag und Nacht! Das krachende Gewölbe des Himmels drohet zu stürzen! Schwarze Schatten verdicken die Finsterniß, und die Nacht verbirgt sich in Nacht! Alles Gestirne flieht! Es drohe, was uns auch drohe; nur daß es meinen Bruder, nur daß es meine Kinder verschone! Auf mein unwürdiges Haupt allein breche das Wetter los! Ach, itzt, itzt gieb mir meine Kinder wieder!"

Atreus. Ich will sie Dir geben, und kein Tag soll sie Dir jemals wieder rauben. — — Hier muß man sich vorstellen, daß Atreus einen Wink giebt und die zurückgelegten Häupter und Hände der Kinder herbeibringen läßt, unterdessen daß Thyest in dem vorigen Tone fortfährt: „Welch ein Aufruhr durchwühlet mein Eingeweide? Was zittert in meinem Innern? Ich fühle eine ungeduldige Last, und aus meiner Brust steigen Seufzer auf, die nicht meine sind. Kommt doch, meine Söhne! Euer unglücklicher Vater ruft Euch. Kommt doch! Euer Anblick wird diesen Schmerz verjagen. Hörte ich sie nicht? Wo sprachen sie?" — — Nunmehr sind ihre traurigen Ueberbleibsel hier, und Atreus siehet sich an seinem erwünschten Augenblicke.

Atreus. Halte Deine väterlichen Umarmungen bereit! Hier sind sie! (indem er sie ihm zeigt) Erkennst Du Deine Söhne?

Thyest. Ich erkenne den Bruder! Erde! und so eine Schandthat konntest Du auf Dir dulden? — — Dieses ist der Anfang von den gräßlichsten Verwünschungen seines Bruders und seiner selbst. Das Ich erkenne den Bruder ist ohne Zweifel ein Meisterzug, der Alles auf einmal denken läßt, was Thyest hier kann empfunden haben. Er scheinet zwar etwas von einer spitzigen Gegenrede an sich zu haben, aber gleichwohl muß seine Wirkung in dem Munde des Schauspielers vortrefflich gewesen sein, wenn er das dazu gehörige starrende Erstaunen mit gnug Bitterkeit und Abscheu hat ausdrücken können. — — Es fehlt so viel, daß Atreus von den Verwünschungen seines Bruders sollte gerührt werden, daß er ihn vielmehr auf die spöttischste Art unterbricht:

Atreus. Nimm sie doch lieber hin, die so lange begehrten

Kinder! Dein Bruder verwehrt es Dir nicht länger. Genieße sie, küsse sie, theile unter alle drei die Zeichen Deiner Liebe!

Thyest. War das der Bund? War das die Aussöhnung? Ist das die brüderliche Treue? So legst Du Deinen Haß ab? Ich kann Dich nun nicht bitten, mir meine Kinder unverletzt zu lassen; aber das muß ich Dich bitten, ein Bruder den Bruder, was Du mir Deinem Verbrechen, Deinem Hasse unbeschadet verstatten kannst. Erlaube mir, ihnen die letzte Pflicht zu erweisen. Gieb mir ihre Körper wieder, und Du sollst sie sogleich auf dem Scheiterhaufen brennen sehen. Ich bitte Dich um nichts, was ich besitzen, sondern um etwas, was ich verlieren will.

Atreus. Was von Deinen Söhnen übrig ist, sollst Du haben; was von ihnen nicht mehr übrig ist, das hast Du schon.

Thyest. Hast Du sie den Vögeln zur Speise hinwerfen lassen? oder werden sie zum Fraße für wilde Thiere gespart?

Atreus. Du selbst hast Deine Söhne in ruchlosen Gerichten genossen!

Thyest. Das war es, wovor sich die Götter entsetzten! Das trieb den Tag in sein östliches Thor zurück! In welche Klagen soll ich Elender ausbrechen? Welche Worte soll mein Schmerz wählen? Hier seh' ich sie, die abgehauenen Köpfe und die vom zerschmetterten Arme getrennten Hände! Das war es, was dem hungrigen Vater nicht herab wollte! Wie wälzet sich das Eingeweide in mir! Der verschlossene Gräuel tobet und suchet einen Ausgang. Gieb mir, Bruder, das von meinem Blute schon trunkene Schwert, um mit dem Eisen meinen Kindern den Weg zu öffnen. Man versagt mir das Schwert? So mag denn die hohle Brust von traurigen Schlägen ertönen. Halt ein, Unglücklicher! Verschone die Schatten! Wer hat dergleichen Abscheulichkeit gesehen? Welcher H e n i o c h e auf den rauhen Felsen des unwirthbaren Kaukasus? Welcher P r o k r u s t e s, das Schrecken der attischen Gegenden? Ich Vater drücke die Söhne, und die Söhne den Vater. So kanntest Du denn bei Deinem Verbrechen kein Maß?

Atreus. Maß muß man in den Verbrechen halten, wenn man sie begehet, nicht aber wenn man sie rächet. Auch das ist mir noch zu geringe. Aus den Wunden selbst hätte ich das warme Blut in Deinen Mund sollen fließen lassen, damit es aus ihren lebendigen Leibern in Deinen gekommen wäre. Mein Zorn hat mich hintergangen. Ich war zu schnell; ich that nichts, als daß ich sie mit dem Stahle am Altare niederstieß und die

Hausgötter mit diesem ihnen gelobten Opfer versöhnete. Ich trennte die Glieder von den todten Körpern und hieb sie in kleine Stücken. Diese warf ich in siedende Kessel, und jene ließ ich am langsamen Feuer braten. Ich hörte sie an dem Spieße zischen, ich wartete mit eigener Hand das Feuer. Alles dieses hätte ihr Vater weit besser thun können. Meine Rache ist falsch ausgeschlagen. Er hat mit ruchlosem Munde seine Kinder zermalmt: aber er wußte es nicht, aber sie wußten es nicht. — — Thyest hebt hierauf neue Verwünschungen an, und Alles, was er von dem Beherrscher des Himmels bittet, ist dieses, daß er ihn mit dem Feuer seines Blitzes verzehren möge. Auf diese einzige Art könne seinen Kindern der letzte Dienst, sie zu verbrennen, erwiesen werden. Oder wenn keine Gottheit die Ruchlosen zerschmettern wolle, so wünscht er, daß wenigstens die Sonne niemals wieder zurückkehren, sondern eine ewige Nacht diese unmenschlichen Verbrechen bedecken möge.

Atreus. Nun preise ich meine Hände! Nun habe ich die Palme errungen! Meine Laster wären umsonst, wenn es Dich nicht so schmerzte. Nun dünket mich, werden mir Kinder geboren. Nun dünket mich dem keuschen Ehebette die verletzte Treue wiedergegeben zu haben.

Thyest. Was hatten aber die Kinder verbrochen?

Atreus. Daß sie Deine Kinder waren!

Thyest. Dem Vater seine Söhne — —

Atreus. Ja, und was mich freuet, seine gewissen Söhne.

Thyest. Euch ruf' ich an, Ihr Schutzgötter der Frommen —

Atreus. Warum nicht lieber die Schutzgötter der Ehen?

Thyest. Wer vergilt Verbrechen mit Verbrechen?

Atreus. Ich weiß, worüber Du klagst. Es schmerzt Dich, daß ich Dir mit dem Verbrechen zuvorgekommen bin. Nicht das geht Dir nahe, daß Du diese gräßliche Mahlzeit genossen, sondern daß Du sie nicht zubereitet. Du hattest im Sinne, Deinem unwissenden Bruder gleiche Gerichte vorzusetzen und mit Hülfe der Mutter meine Kinder eines ähnlichen Todes sterben zu lassen, wenn Du sie nur nicht für Deine gehalten hättest.

Thyest. Die Götter werden Rächer sein, und diesen übergeben Dich meine Wünsche zur Strafe.

Atreus. Und Dich zu strafen, will ich Deinen Kindern überlassen.

Beurtheilung des „Thyest“.

So schließt sich dieses schreckliche Trauerspiel, dessen bloßer Inhalt, wenn er auch noch so trocken erzählt wird, schon Entsetzen erwecken muß. Die Fabel ist einfach und ohne alle Episoden, von welchen die alten tragischen Dichter überhaupt keine Freunde waren. Sie führten den Faden ihrer Handlung gerade aus und verließen sich auf ihre Kunst, ohne viele Verwicklung fünf Acte mit nichts zu füllen, als was nothwendig zu ihrem Zwecke gehörte.

Atreus will sich an seinem Bruder rächen, er macht einen Anschlag; der Anschlag gelingt, und Atreus rächet sich. Das ist es alle; aber bleibt deswegen irgendwo unsere Aufmerksamkeit müßig? Es ist wahr, der Alte macht wenig Scenen; allein wer hat es uns denn befohlen, derselben in jedem Aufzuge so eine Menge zu machen? Wir strengen das Gedächtniß unserer Zuhörer oft auf eine übermäßige Art an; wir häufen Verwirrung auf Verwirrung, Erzählung auf Erzählung und vergessen es, so zu reden, mit Fleiß, daß man nicht viel denken muß, wenn man viel empfinden soll. Wenn der Verstand arbeitet, so ruhet das Herz, und wenn sich das Herz zu zeigen hat, so muß der Verstand ruhen können. — — Die Rache des Atreus ist so unmenschlich, daß der Dichter eine Art von Vorbereitung nöthig befunden hat, sie glaubwürdig genug zu machen. Aus diesem Gesichtspunkte muß man den ganzen ersten Aufzug betrachten, in welchem er den Schatten des Tantalus und die Furie nur deswegen einführet, damit Atreus von etwas mehr als von der Wuth und Rachsucht seines Herzens getrieben zu werden scheine. Ein Theil der Hölle und das Schicksal des Pelopeischen Hauses muß ihn zu den Verbrechen gleichsam zwingen, die alle Natur auf eine so gewaltige Art überschreiten. Zu der Handlung selbst trägt dieser Aufzug sonst gar nichts bei, und das Trauerspiel würde ebenso vollständig sein, wenn es auch erst bei dem zweiten Aufzuge seinen Anfang nähme. Ich werde weiter unten noch eine andere Anmerkung hierüber machen. — — Die Einheit des Orts hat der Dichter glücklich beobachtet. Er läßt Alles vor dem königlichen Palaste vor sich gehen, und nur in dem letzten Aufzuge wird dieser Ort gleichsam erweitert, indem sich der Palast selbst öffnet und den Thyest an der Tafel zeiget. Es muß dieses ein ganz anderer Anblick gewesen sein, als wenn ein itziger Dichter in gleichen Fällen den hintern Vorhang muß aufziehen

lassen. Nur wollte ich, daß der Römer bei dieser prächtigen Aussicht in einen stark erleuchteten Speisesaal des Palasts ein Wenig mehr Kunst angebracht hätte. Atreus ist draußen vor dem Palaste und giebt selbst den Befehl, ihn zu öffnen (Z. 901):

Turba famularis fores
Templi relaxa; festa patefiat domus.

Warum befiehlt er aber dieses? Der Zuschauer wegen ohne Zweifel, und wenn keine Zuschauer da wären, so würde er vielleicht ohne diese weite Eröffnung zu seinem Bruder hineingegangen sein. Ich würde es viel lieber sehen, wenn der Palast gleich vom Anfange des Aufzuges geöffnet wäre; Atreus könnte in der Entfernung doch wohl noch sagen, was er wollte, ohne von dem Thyest gehört zu werden. So gut sich dieses bei der letzten Hälfte seiner Rede thun ließ, ebenso gut hätte es auch bei der ersten geschehen können. — — Es wäre gut, wenn ich bei der Einheit der Zeit weiter nichts als nur eben so eine Kleinigkeit zu erinnern hätte. Allein hier wird man mit dem Dichter weniger zufrieden sein können. Er setzt den Anfang seines Stücks noch vor den Anbruch des Tages und mußte nothwendig einen Theil der Nacht zu Hülfe nehmen, weil er Geister wollte erscheinen lassen und diese nach der Meinung der Heiden am Tage nicht erscheinen durften. Die letzten Worte, welche die Furie zu dem Schatten des Tantalus sagt, zeigen es deutlich genug:

En ipse Titan dubitat, an jubeat sequi
Cogatque habenis ire periturum diem.

Die Sonne also geht eben auf, als die Geister von der Bühne verschwinden, und die Berathschlagungen des Atreus in dem zweiten Aufzuge fallen am früheſten Morgen vor. Alles dieses hat seine Richtigkeit. Aber nunmehr kömmt ein Punkt, bei welchem es mehr wird zu bedenken geben. Am Ende des zweiten Aufzuges beschließt Atreus, seine Söhne, den Menelaus und Agamemnon, an den Thyest abzuschicken, und zu Anfange des dritten Aufzuges erscheinet Thyest bereits mit seinen Söhnen. Was muß also in dem Zwischenraume vorgefallen sein? Atreus hat seinen Söhnen das Geschäfte aufgetragen; sie haben es über sich genommen; sie haben den Thyest aufgesucht; sie haben ihn gefunden; sie haben ihn überredet; er macht sich auf den Weg; er ist da. Und wie viel Zeit kann man auf dieses Alles rechnen? Wir wollen es gleich sehen. Im vierten Aufzuge, nachdem Atreus den Thyest empfangen, nachdem er ihm alle Schmeicheleien einer verstellten Aussöhnung gemacht,

nachdem er ihm den königlichen Purpur umlegen lassen, nachdem er sein grausames Opfer vollzogen, nachdem er das unmenschliche Mahl zubereitet, nach Allem diesem, sage ich, ist es, wenn die Sonne vor Entsetzen zurücke flieht, eben Mittag. Der Dichter giebt diesen Zeitpunkt in der 777sten Zeile:

O Phoebe patiens, fugeris retro licet,
Medioque ruptum merseris *coelo* diem etc.,

und in der 792sten:

— — — quo vertis iter
Medioque diem perdis Olympo?

selbst an. Ist es nun aber da Mittag, so muß Thyest noch einige Stunden vor Mittage angekommen sein. Einige Stunden nach Sonnenaufgang ward er geholt; und nun urtheile man selbst, wie viel Stunden zu obigem Zwischenraume übrig bleiben. Die natürlichste Entschuldigung, die Einem hiebei einfallen kann, ist diese, daß man sagte, Thyest müsse sich ganz in der Nähe aufgehalten haben; aber auch mit dieser Nähe wird nicht Alles gehoben sein. Und wie nahe ist er denn wirklich gewesen? Ich finde in dem ganzen Stücke zwei Stellen, aus welchen sich dieser Umstand einigermaßen bestimmen läßt. Die erste sind die Worte des Atreus Z. 297:

— — relictis exul hospitiis vagus
Regno ut miserias mutet etc.

Wenn hier hospitia einen Aufenthalt in ganz fremden Ländern, und exul Einen, der sich außer seinem Vaterlande aufhält, bedeuten soll, so wird die vorgebrachte Schwierigkeit nicht verringert, sondern unendlich vergrößert. Nicht Argos allein, der ganze Peloponnesus gehörte dem Atreus und hatte dem Thyest gehört, so lange er mit seinem Bruder zugleich regierte. Soll sich Dieser also außerhalb demselben befunden haben, so konnte er nicht in einigen Stunden, sondern kaum in einigen Tagen herbeigeschafft werden. Doch die andere Stelle (Z. 412 u. f.) wird zeigen, daß man die erste in einem engern Verstande nehmen müsse. Thyest sagt zu sich selbst:

— — — repete silvestres fugas
Saltusque densos potius et mixtam feris
Similemque vitam! — —

Er hielt sich also nur in Wäldern verborgen, die freilich nicht allzu weit, aber auch nicht allzu nahe sein durften. Und in diesen mögen ihn die Söhne des Atreus gesucht und auch sogleich gefunden haben, so unwahrscheinlich es auch ist, daß sich ein Mann,

der sich einmal verbergen muß, nicht besser verbergen werde. Dennoch wird man schwerlich die schleunige Ankunft desselben so leicht begreifen können, als man sie, ohne anstößig zu sein, begreifen sollte. Ich will mich hierbei nicht länger aufhalten, sondern nur noch ein Wort von den Charakteren sagen. — — Sie sind ohne Zweifel so vollkommen ausgedrückt, daß man wegen keines einzigen in Ungewißheit bleiben kann. Die Abstechung, in welche übrigens der Dichter die beiden Brüder gesetzt hat, ist unvergleichlich. In dem Atreus sieht man einen Unmenschen, der auf nichts als Rache denkt, und in dem Thyest eines von den rechtschaffenen Herzen, die sich durch den geringsten Anschein von Güte hintergehen lassen, auch wenn ihnen die Vernunft noch so viel Ursachen, nicht allzu leichtgläubig zu sein, darbietet. Was für zärtliche und edele Gedanken äußert er, da er sich auf einmal blos deswegen für schuldig erkennet, weil sein Bruder sich itzt so gütig gegen ihn erzeige. Und was für eine besorgte Liebe für diesen ruchlosen Bruder verräth die einzige Wendung, da er eben sein Unglück erfahren soll, welches durch die ganze Natur ein schreckliches Entsetzen verbreitet, und noch sagt:

— — quicquid est, fratri precor
Gnatisque parcat; omnis in vile hoc caput
Abeat procella — —

Aber nun möchte ich wissen, warum der Dichter diesen vortrefflichen Charakter durch einen Zug hat schänden müssen, der den Thyest zu nichts Geringerm als zu einem Gottesleugner macht?

— — et patrios deos
(Si sunt tamen dii) cerno — —

Dieses sind fast seine ersten Worte, und ich gestehe es ganz gern, daß, als ich sie zuerst las, ich mir einen sehr abscheulichen Thyest versprach.

Von andern alten Trauerspielen dieses Inhalts.

Das Alterthum hat mehr als eine Tragödie von der abscheulichen Rache des Atreus gehabt, obgleich nicht mehr als diese einzige auf uns gekommen ist. Unter den Griechen hatten Agathon, Nikomachus von Athen, Theognis (nicht aber der Sittendichter), Kleophon und Andere diesen Stoff bearbeitet, vornehmlich aber Euripides, welchen ich zuerst hätte nennen sollen. Wenn uns das Stück dieses Meisters übrig geblieben wäre, so würden wir vielleicht sehen, daß ihm der Römer

Verschiedenes abgeborgt habe. Doch auch in seiner eigenen Sprache hat es ihm hier nicht an Mustern, wenigstens nicht an Vorgängern gefehlet, deren vielleicht Jeder Einen von den Griechen nachgeahmet hatte. Nonius und Festus führen einen Thyest des Ennius an, Fulgentius einen Thyest des Pacuvius, Censorinus einen Thyest des Junius Gracchus, und Quintilian einen von dem L. Varius. Wenn man dem Donat und Servius glauben darf, so ist der eigentliche Verfasser dieses letztern Virgil gewesen. Er soll mit der Frau des L. Varius ein Wenig vertraut gelebt und ihr sein Stück gegeben haben. Von der Frau habe es der Mann bekommen, und dieser habe es alsdann unter seinem eigenen Namen öffentlich abgelesen. Virgil selbst soll auf diese Begebenheit mit folgender Zeile in seinen Hirtengedichten zielen:

Quem mea carminibus meruisset fistula caprum.

Wenn aber die Begebenheit ebenso ungewiß ist als die Anspielung, so kann man sie ganz sicher unter diejenigen Märchen rechnen, welche der Neid so gar gern auf die Rechnung großer Geister schreibet. — — Doch nicht diejenigen Stücke allein, welche den Namen Thyest führen, gehören hieher, sondern auch diejenigen, welche man unter der Benennung Atreus angezogen findet, und vielleicht auch wohl die, welche Die Pelopiden überschrieben waren. Unter dem erstern Titel hat unter Andern L. Attius ein Trauerspiel verfertiget, dessen Nonius und Priscian gedenken. Aus den wenigen Zeilen, die sie daraus anführen, kann man nicht undeutlich schließen, daß es mit unserm Thyest viel Gleichheit gehabt haben müsse. Ueber eine Stelle aber daraus kann ich nicht unterlassen, hier eine Anmerkung zu machen. Sie kömmt bei dem Nonius unter dem Worte *vesci* vor und ist diese:

Ne cum Tyranno quisquam epulandi gratia
Accumbat mensam, aut eandem vescatur dapem.

Ich weiß nicht, ob ich der Einzige sein werde, dem es ein Wenig wunderbar vorgekommen, daß Thyest bei einem öffentlichen Mahle ganz allein von den abscheulichen Gerichten habe essen können. Haben Andere mit ihm zu Tische gelegen, und sie sind ihm nur allein vorgesetzt worden, so hat er ja natürlicher Weise müssen Verdacht fassen. Hat ihm aber Niemand an der Tafel Gesellschaft geleistet, wie es in unserm obigen Stücke zu sein scheinet, wo nicht einmal Atreus mit ihm speiset, so hat ja diese Absonderung nothwendig auch Gedanken erregen müssen. Diese

Schwierigkeit also hatte der alte Attius vielleicht, wer weiß durch welchen glücklichen Einfall, gehoben. Wenigstens sind die angeführten Worte ein ausdrücklicher Befehl, daß sich Niemand mit dem Thyest zu Tische legen, noch mit ihm von ebendenselben Gerichten essen solle. Eine Ursache dieses Befehls wird er ohne Zweifel auch angeführet haben, und zwar eine solche, die allem Argwohne wegen der wahren Ursache vorzubeugen fähig war. Denn ohne diese wäre der bloße Befehl noch weit schlimmer als das völlige Stillschweigen über den bedenklichen Umstand gewesen, wie ein Jeder auch ohne mein Erinnern leicht einsehen wird.

Wahrscheinlicher Beweis, daß „Der rasende Hercules" und der „Thyest" einen Verfasser haben.

Es ist hier noch nicht der Ort, zu zeigen, wem eigentlich das eine und das andere dieser zwei Trauerspiele von alten Schriftstellern beigelegt worden. Ich will thun, als ob man gar keine Zeugnisse hätte, und blos aus ihren innern Kennzeichen so viel zu schließen suchen, als in der Folge nöthig sein wird, ein jedes von den zehn Stücken kenntlich genug zu machen, um es mit Einsicht Diesem oder Jenem beilegen zu können. Drei Stücke sind es, welche im Thyest ebendenselben Verfasser verrathen, den man im Rasenden Hercules hat kennen lernen: die Schreibart, die Kunst, die Fehler. Die Schreibart ist in beiden Stücken gleich kurz, gleich stark, gleich kühn, gleich gesucht. Es herrscht durchaus einerlei tragischer Pomp darinne, einerlei Wohlklang und einerlei Art der Fügung. Alles dieses läßt sich ohne Mühe entdecken, und will man diese Untersuchung ins Kleine treiben, so wird man auch gar leicht gewisse Worte antreffen, die dem Verfasser so eigenthümlich sind, daß man sie schwerlich anderwärts wiederholt finden kann, ohne sich zu überreden, daß sie wohl das eine Mal wie das andere aus ebenderselben Feder könnten geflossen sein. Ich will eine einzige Probe von solchen Worten anführen. Man halte den 1193sten Vers des Hercules:

Quid hoc? manus refugit: hic *errat* scelus,

gegen den 473sten des Thyest:

Rogat? timendum est: *errat* hic aliquis dolus.

Findet man nicht in beiden Stellen ein sehr gewöhnliches Wort in einer sehr ungewöhnlichen Bedeutung gebraucht? Errare ist

hier beidesmal so viel als subesse, und ich wenigstens kann mich nicht erinnern, es bei irgend einem andern Schriftsteller in eben diesem Verstande gelesen zu haben. Jedoch ich will dergleichen grammatische Anmerkungen Denjenigen überlassen, welchen sie eigentlich zugehören, und mich zu dem zweiten Punkte wenden. Ueberhaupt zwar wird man die Anmerkung schon oben mit mir gemacht haben, daß sich in der Oekonomie des Thyest weniger Kunst zeigt als in dem Rasenden Hercules; gleichwohl aber ist in beiden ein gewisser Kunstgriff angebracht, an welchem man die Hand ihres Meisters erkennet. Ich finde diesen Kunstgriff in dem ersten Aufzuge sowohl des einen als des andern, und hier ist es, wo ich die oben versprochene Anmerkung darüber beibringen will. Die Juno, welche in dem Hercules die Bühne eröffnet, hat ungemein viel Aehnliches mit dem Tantalus und der Megära, welche es im Thyest thun. Beide sind als eine Art von Prologen anzusehen; ich sage, als eine Art, um sie von den gewöhnlichen Prologen bei den Alten zu unterscheiden, die zu nichts als zur Erklärung des Inhalts bestimmt waren und mehr den Mangel der Kunst als die Kunst verrathen. Der römische Dichter hatte seine Stücke so eingerichtet, daß sie aus sich selbst sattsam verständlich waren und jener einleitenden Vorerinnerungen gar wohl entbehren konnten; wie es denn offenbar ist, daß das eine wie das andre auch ohne die ersten Aufzüge ganz sein würde. Nur gewisse Wahrscheinlichkeiten würden beiden ohne dieselben fehlen, die ihnen zwei verschiedene Schriftsteller wohl schwerlich auf eine und ebendieselbe Art möchten gegeben haben. In dem Hercules würde, wie wir schon gesehen, ohne die vorläufige Einführung der Juno die Einheit der Handlung gelitten haben, und im Thyest ohne die Vorbereitung der Furie die innere Wahrscheinlichkeit der Handlung, so sehr auch die Wahrheit derselben durch die Geschichte außer allem Zweifel gesetzt sein konnte. Diese Gleichheit nun, die ersten Aufzüge zu etwas mehr als zu bloßen trocknen historischen Einleitungen, welches sie in den meisten alten Trauerspielen sind, zu machen und durch sie einem etwanigen Tadel zuvorzukommen, beweiset, sollte ich meinen, so ziemlich einerlei Denkungsart, die sich in besondern Vergleichungen noch deutlicher zeigen muß. Zum Exempel in Schilderung der Charaktere ist der Verfasser des Hercules vollkommen der Verfasser des Thyest. Man erinnere sich aus jenem des Lykus und aus diesem des Atreus. Es sind nicht nur Beides Tyrannen, sondern auch Beides Tyrannen von einerlei Grundsätzen, welches

sie schwerlich sein würden, wenn es nicht die wiederholten Einfälle ebendesselben Dichters wären. Lykus sagt:

> Qui morte cunctos luere supplicium jubet,
> Nescit tyrannus esse. Diversa irroga,
> Miserum veta perire, felicem jube.

Und Atreus sagt:

> De fine poenae loqueris, ego poenam volo.
> Perimat tyrannus lenis: in regno meo
> Mors impetratur.

Diese Gedanken könnten ohne Zweifel einander nicht gleicher sein, und nur der Verfasser selbst kann das Recht haben, sich auf eine solche Art auszuschreiben. Ein Nachahmer aber läßt sich hier auch um deswillen nicht vermuthen, weil außerdem weder der Dichter des Hercules noch der Dichter des Thyest, als zwei verschiedene Dichter betrachtet, an Sinnsprüchen und schönen Gedanken so arm sind, daß Einer dem Andern ein solches Blümchen hätte stehlen dürfen. — — Der dritte Punkt, in welchem ich beide Stücke sehr ähnlich finde, sind ihre Fehler. Als einen der größten hat man die häufigen Beschreibungen bereits angemerkt. Man vergleiche aber nur die Beschreibung des unterirdischen Reichs und der Thaten des Hercules in dem dritten Aufzuge dieses Trauerspiels etwas umständlicher mit der Beschreibung des geheiligten Hains im vierten Aufzuge des Thyest, so wird man ohne Schwierigkeit in beiden Schildereien ebendenselben Pinsel, ebendieselben Farben entdecken. Beide übrigens stehen auch vollkommen, die eine sowohl als die andre, ganz an der unrechten Stelle, und die Begierde zu malen muß bei dem Dichter außerordentlich groß gewesen sein, daß er sie wenigstens nicht bis zur gelegenen Zeit hat mäßigen können. Ein andrer Fehler in unsern zwei Trauerspielen ist die öftere Auskramung einer ziemlich gesuchten geographischen und astronomischen Gelehrsamkeit. An einem Orte in dem Hercules habe ich den Dichter zwar dieserwegen gegen den P. Brumoy vertheidiget (siehe oben S. 373); allein man muß nicht glauben, daß ich das, was einmal sehr wohl zu entschuldigen war, auch an allen andern Orten gut heißen wolle. Ich brauche dieses hier nicht weitläuftiger auszuführen, weil ich mich in einer so deutlichen Sache sicher auf die Unterscheidungskraft der Leser verlassen kann, und weil es überhaupt hier blos auf die Gleichheit der Stellen, nicht aber auf ihren innern Werth ankömmt. Man halte also Folgendes aus dem Hercules:

Quis Tanais, aut quis Nilus, aut quis Persica
Violentus unda Tigris, aut Rhenus ferox
Tagusve Ibera turbidus gaza fluens
Abluere dextram poterit?

gegen folgende aus dem Thyest:

Quaenam ista regio est, Argos et Sparte pios
Sortita fratres? et maris gemini premens
Fauces Corinthus? an feris Ister fugam
Praebens Alanis? an sub aeterna nive
Hyrcana tellus? an vagi passim Scythae?

besonders aber den Chor des vierten Aufzuges im Thyest gegen den Anfang des Hercules: und man wird sich hoffentlich, alle angeführte Umstände zusammengenommen, kein Bedenken machen, beide Trauerspiele einem Verfasser zuzuschreiben.

Von neuern Trauerspielen, welche die Aufschrift „Thyest" führen.

Auf dem italienischen Theater stößt uns hier abermal Lud. Dolce auf, welcher den lateinischen Thyest nach seiner Art in Versen übersetzt hat. Delrio sagt von ihm: Italice tragoediam Thyestem non ineleganter Ludovicus Dulcis composuit, und scheint also die Arbeit des Italieners mehr für etwas ihm Eignes als für eine Uebersetzung zu halten. Als eine solche mag sie auch wohl sehr untreu gerathen sein, indem ihm, wie Brumoy anmerkt, sogar das oben gerühmte agnosco fratrem entwischt ist, dessen Nachdruck er entweder nicht eingesehen oder in seine Sprache nicht überzutragen gewußt hat. — — Von der französischen Bühne haben wir schon bei Gelegenheit des Hercules auch den Thyest des Roland Brisset angeführet; er ist mit Chören und wird also schwerlich etwas Anders sein als eine schlechte Uebersetzung, wie sie es zu seiner Zeit alle waren. Außer Diesem hat auch ein gewisser Montleon 1633 einen Thyest drucken lassen. Desgleichen will man von einem Thyest des Pousset de Montauban wissen, der sich aber nicht in der Sammlung seiner Schauspiele (von 1654 in 12mo) befindet. Man kennt diesen Montauban als einen Freund des Racine, des Despreaux und Chapelle und behauptet sogar, daß er mit an des Erstern Lustspiele Les Plaideurs arbeiten helfen. Doch alle diese drei französischen Schriftsteller haben des Ruhms verfehlt, den ein neuer Dichter aus ihrem Volke in diesen Schranken

erwerben sollte. Ich würde mir daher einen großen Fehler der Unterlassung vorzuwerfen haben, wenn ich nicht

Von dem „Atreus und Thyest" des ältern Hrn. von Crebillon

etwas umständlicher handelte. Dieser schöne Geist, welcher, so zu reden, mit dem Hr. von Fontenelle um die Wette lebt, kann, wenn er will, auf den 29sten December dieses Jahres sein theatralisches Jubiläum feiern. An diesem Tage nämlich vor funfzig Jahren ward sein erstes Trauerspiel in Paris zum ersten Male aufgeführt. Es war dieses sein Idomeneus, mit welchem er Beifall genug erhielt, um sich aufmuntern zu lassen, der Tragödie, die damals in einer Art von Entkräftung ganz darnieder lag, in seiner Person einen neuen würdigen Dichter zu verschaffen. Die unnachahmlichen Werke des Corneille und des Racine brachten Alle, welche eben diese Bahn durchlaufen wollen, zur Bewunderung nicht minder als zur Verzweiflung. Sie waren unfähig, diesen großen Meistern zu folgen, und gaben sich also nur mit den kleinen Theilen dieser Dichtungsart ab. Einige mehr schimmernde als natürliche Stellungen, einige ziemlich wohl ausgedrückte Verse machten den ganzen Werth ihrer Gedichte aus. Uebrigens war weder glückliche Wahl des Stoffs noch kunstreiche Einrichtung darinnen zu spüren, die Charaktere waren entweder falsch oder verfehlt, die Versification war hart und prosaisch. Das ist der wahre Abriß der Stücke, welche eine Mademoiselle Barbier, ein La Grange=Chancel, ein Belin, ein Pellegrin, ein Nadal und Andere von diesem Schlage lieferten. Unter Diesen war also Crebillon gleich anfangs eine sehr wichtige Erscheinung, und man muß es ihm zugestehen, daß er die Erwartung, die man von ihm hatte, nicht täuschte. Man will sogar behaupten, daß er sich auf dem neuen Wege, welchen er erwählte, kühnlich zwischen den Corneille und Racine zu setzen gewußt habe. Es ist mein Vorsatz nicht, diesen Lobspruch hierzu untersuchen, wo ich mich allein mit seinem Atreus und Thyest beschäftigen will. Diesem Trauerspiele hat er zum Theil dasjenige Beiwort zu danken, durch welches ihn seine Landsleute vorzüglich zu charakterisiren pflegen. So wie ihnen Corneille der Große, Racine der Zärtliche, Voltaire der Prächtige heißt, so heißt ihnen Crebillon der Schreckliche. Wer sollte also nicht vermuthen, daß er ein

sehr starker und kühner Copiste des lateinischen Thyest sein werde? Unter seiner Nation wenigstens mangelt es an Schriftstellern nicht (z. E. der Verfasser des Dictionnaire portatif des Théâtres), welche mit ausdrücklichen Worten sagen: Ce cruel sujet, traité par *Sénèque*, n'a pas été adouci par Mr. de *Crebillon*. Wie sehr sich diese Herren aber betriegen, werden wir bald sehen. Es ist wahrscheinlich genug, daß sie das lateinische Original gar nicht mögen gelesen haben; aber auch alsdenn hätten sie nicht nöthig gehabt, die Wahrheit so weit zu verfehlen, wenn sie nur bei dem eignen Geständnisse des Hrn. Crebillon geblieben wären. Er ist mit dem ganzen Stoffe auf eine sehr eigenmächtige Art umgegangen und hat so viel Veränderungen damit vorgenommen, daß ich sie nothwendig vorher anzeigen muß, ehe man einen kleinen Auszug aus seinem Stücke wird verstehen können. Die Zeit der Handlung setzt er zwanzig Jahr nach dem Verbrechen des Thyest, welcher die Aerope seinem Bruder vor dem Altare weg muß geraubt haben. Er nimmt an, Atreus habe zwar seine entwandte Gemahlin durch Gewalt wiederbekommen und sei entschlossen gewesen, sie dem ohngeachtet seiner Liebe zu würdigen. Allein diese habe sich mit dem Thyest schon zu weit eingelassen gehabt und einen Sohn zur Welt gebracht, den sich Jener nicht zueignen können. Der erzürnte Atreus habe ihr darauf Gift beibringen lassen und es selbst aus einem ihrer Briefe ersehen, daß Thyest der Vater ihres Sohnes sei, welchen der Dichter nach Maßgebung der Geschichte Plisthenes nennet. Gleichwohl habe Atreus diesen Prinz als sein eignes Kind auferziehen lassen, in dem festen Vorsatze, ihn künftig zu dem Werkzeuge seiner Rache zu machen. Thyest sei unterdessen nach Athen geflohen, wo er Schutz gefunden und eine andre Gemahlin genommen habe, mit welcher er eine Tochter Namens Theodamia gezeugt. Atreus, der nunmehr geglaubet, daß Plisthenes als ein Jüngling von zwanzig Jahren, der sich in verschiedenen Feldzügen schon rühmlich hervorgethan, reif genug sei, der Mörder seines Vaters zu werden, habe mit dem Könige von Athen heimliche Unterhandlung gepflogen und das Versprechen von ihm erhalten, daß er seinen Bruder ausgeliefert bekommen solle, nur müsse er selbst vor Athen kommen und mit Gewalt darauf zu dringen scheinen. Atreus geht also sogleich mit einer Flotte von Argos aus, die er den Lauf auf die Insel Euböa nehmen läßt, damit Thyest nicht zu zeitig von seinem Vorhaben Nachricht bekommen und sich aus dem Staube machen

möge. Von Euböa aus will er alsdenn plötzlich wieder zurücksegeln und vor Athen sein, ehe es sich Jemand versehen könne. Doch dieser Vorsicht ungeachtet erfährt Thyest das ihm drohende Unglück, flüchtet nebst seiner Tochter auf einem Schiffe aus Athen fort und will sich während der Abwesenheit seines Bruders wieder in Argos festsetzen, um den Atreus durch diese Diversion wenigstens zu nöthigen, von der Belagerung Athen's abzustehen. Allein das Unglück verfolgt ihn und wirft ihn durch Sturm zu eben der Zeit gegen die Insel Euböa, als Atreus wegen widrigen Windes mit seiner Flotte noch vor derselben liegen muß. Hier wird er und Theodamie von dem Plisthenes selbst unerkannter Weise aus dem Wasser gerettet; und nun müßte man die französische Tragödie ganz und gar nicht kennen, wenn man etwas Anders vermuthen könnte, als daß sich der Bruder in seine Stiefschwester werde verliebt haben. Richtig! Unter diesen Umständen fängt das Trauerspiel an, welches, Dank sei unter Andern dem Schiffbruche, nunmehr zu Chalcis, einer Stadt in Euböa, vorgehen kann, da man doch ganz gewiß vermuthen sollte, es werde entweder in Argos oder doch in Mycen vorgehen. Von dieser Erzählung, sieht man also wohl, stimmt das Allerwenigste mit der Geschichte überein. Doch da man dem tragischen Dichter nie ein Verbrechen daraus gemacht hat, diese zu verändern, so würde es mir sehr übel stehen, wenn ich den Herrn Crebillon deswegen tadeln wollte. Aber einer andern Kleinigkeit wegen könnte ich ihn vielleicht mit mehrerm Rechte tadeln, deswegen nämlich, daß er die geographische Wahrscheinlichkeit hin und wieder gar merklich verletzt habe. Denn man darf nur die Karte von Griechenland vor sich nehmen, so wird man sich gar bald wundern, was Thyest, der von Athen nach Argos schiffen wollte, in dem Euripus zu suchen gehabt, und wie ihn ein Sturm bis nach Chalcis habe verschlagen können? Man kann wohl die Geschichte ändern, aber die Erdbeschreibung muß man ungeändert lassen. Zwar wie hat Herr Crebillon wohl vermuthen können, daß ein ängstlicher Deutscher seine Werke so genau betrachten werde? Kein Wort also mehr davon. Man wirft Denen, die sich an solche Schwierigkeiten stoßen, nur allzu oft vor, daß sie unfähig wären, wesentlichere Schönheiten zu empfinden. Diesen Vorwurf möchte ich nicht gern zu verdienen scheinen. Ich komme auf den Auszug des Stückes selbst:

Erster Aufzug. Atreus giebt Befehl, daß sich die Flotte fertig halten solle, wieder unter Segel zu gehen. Er bleibt hierauf

mit seinem Vertrauten, dem Eurysthenes, allein und entdeckt ihm sein Vorhaben, daß Plisthenes sein Sohn nicht sei, sondern daß er ihn nur deswegen so lange dafür ausgegeben, um sich an dem Thyest durch die eigne Frucht seiner lasterhaften Liebe rächen zu können. Diese Scene ist zum Theil eine Nachahmung des zweiten Acts des lateinischen Dichters. In der folgenden erscheint Plisthenes, welchen sein vermeinter Vater vor sich kommen lassen, um einen Eid von ihm zu nehmen, daß er ihn nach Gefallen an seinem Feinde rächen wolle. Plisthenes ist so unvorsichtig, diesen Eid zu thun, ehe er es noch weiß, wer der Feind des Atreus sei. Er hört endlich, daß es Thyest sei, auf welchen diese ganze Zurüstung ziele; er erschrickt und will sein Wort wieder zurücknehmen. Er verspricht zwar, allenfalls der Sieger seines Vetters zu sein, aber nicht sein Henker. Doch Atreus hält ihn bei seinem Eide und geht ab. Plisthenes beklagt sich gegen seinen Vertrauten, den Thessander, und tröstet sich einzig damit, daß er vor Athen schon den Tod wolle zu finden wissen. Endlich erkläret er ihm auch seine Liebe gegen die unglückliche Unbekannte, die er nebst ihrem Vater aus den Wellen errettet habe. Sie ist es selbst, die diesen Auftritt unterbricht. Theodamia kömmt mit ihrer Vertrauten, der Lonide, und bittet den Prinzen um ein Schiff für ihren Vater, weil sie gehört habe, daß die Flotte noch heut von Euböa abstoßen solle. Der Prinz bedauert, daß er für sich nichts thun dürfe, und verweiset sie an den Atreus, von dem sie die Erfüllung ihres Wunsches um so viel eher erwarten könne, da er sie schon bereits den ersten Tag sehr gnädig empfangen und ihr allen Beistand versprochen habe. Er spricht ihr hierauf von seiner Liebe und will verzweifeln, weil er sie vielleicht nie wieder werde zu sehen bekommen. Er erkundiget sich nach ihrem Vaterlande, nach der Ursache ihrer Reise und fragt sehr galant, ob ihre Reize nur das Einzige sein sollten, was er von ihr kennen dürfe. Theodamie giebt ihm eine kurze Antwort; er sieht, daß sie ihm ein Geheimniß daraus machen wolle, verspricht aber dennoch, bei seinem Vater für sie zu sprechen, so nachtheilig es auch seiner Liebe sein möge. Er geht ab und läßt die beiden Frauenzimmer allein. In dieser Scene nun erfährt es der Zuhörer, wer Theodamie und ihr Vater sind, und erfährt auch zugleich, daß die Erstere gegen die Liebe des Plisthenes nicht eben unempfindlich sei. Sie bittet die Götter, den Thyest vor dem Atreus zu verbergen, und hält es schon für Unglück genug, daß die Tochter des Thyest

den Sohn des Atreus liebe, für welchen sie ihren Prinz nicht anders als noch halten kann. Sie begiebt sich weg, ihrem Vater von der Wirkung ihrer gethanen Bitte Nachricht zu geben.

Zweiter Aufzug. Thyest und Theodamie eröffnen ihn. Der Vater dringt in seine Tochter, daß sie bei dem Atreus um ein Schiff bitten soll, und alle ihre Einwendungen von der Gefahr, die dabei zu besorgen sei, sind umsonst. Er will auf dem Schiffe, wenn er es bekommen sollte, nach Athen wieder zurückgehen, damit ihn die feindliche Flotte nicht verhindere, diesem seinem einzigen Zufluchtsorte mit Rath und Hülfe beizuspringen. Er sieht seinen Bruder kommen und entfernt sich. Ehe Atreus noch die Theodamie anredet, meldet ihm Alcimedon, einer von den Officieren der Flotte, daß ein von Athen kommendes Schiff die Nachricht mitgebracht, daß sich Thyest schon seit einem Monate nicht mehr daselbst aufhalte. Er will den Patron des Schiffes selbst sprechen, und nachdem er Befehl gegeben, ihn herbeizubringen, fragt er die Theodamie, was ihr Begehren sei. Sie trägt ihre Bitte vor und antwortet ihm auf verschiedene Fragen, die er ihr wegen ihres Unglücks, wegen ihrer Reise, wegen ihres Vaters vorlegt. Endlich erinnert er sich, daß er diesen letztern noch nicht gesehen, und will wissen, warum er sich vor ihm verborgen halte. Die Tochter entschuldiget ihn mit seinen kränklichen Umständen; doch dieser Entschuldigung ohngeachtet schickt er Einen von seiner Wache ab und will den unglücklichen Fremdling mit aller Gewalt sehen. Die Wache bringt ihn. Er thut eben die Frage an ihn, die er an seine Tochter gethan hatte, bekömmt aber ganz widersprechende Antworten darauf. Endlich erkennt er den Thyest an der Stimme und noch mehr, wie er sagt, an den plötzlichen Aufwallungen seines Zornes. Thyest verleugnet sich nicht lange, und Atreus will ihn sogleich durch seine Trabanten ermorden lassen, als er sich noch besinnt, daß er dem Plisthenes diesen Mord vorbehalten müßte. Plisthenes erscheint, erfährt, daß der Vater seiner Geliebten Thyest sei, und nimmt sich desselben mit solchem Nachdrucke an, daß Atreus genöthigt ist, seinen Zorn zu verbergen und sich versöhnt zu stellen. Auf diese erfreuliche Veränderung gehen Alle ab; im Abgehen aber giebt Atreus dem Eurysthenes noch Befehl, diejenigen von den Soldaten beiseite zu bringen, welche dem Plisthenes etwa am Meisten ergeben sein könnten, und sich selbst an diesem Orte wieder bald bei ihm einzufinden.

Dritter Aufzug. Atreus freuet sich, daß er den Thyest

nunmehr in seiner Gewalt habe. Er hat es gemerkt, daß Plisthenes die Theodamie liebe, und ist entschlossen, Beide dieser Liebe zu überlassen, von der er es fast nur allein wußte, wie lasterhaft sie sei. Ja, diese lasterhafte Liebe soll ihm sogar das Mittel werden, wodurch er den Plisthenes desto eher zur Ermordung des Thyest zu bringen denkt. Er hatte ihn durch den Eurysthenes vor sich fordern lassen; er führt ihm seinen gethanen Eid zu Gemüthe und läßt ihm die Wahl, ob er den Thyest sogleich selbst ermorden oder seine Geliebte vor seinen Augen sterben sehen wolle. Vergebens beruft sich der Prinz auf die geschehene Aussöhnung und will lieber selbst sterben, als das Werkzeug zu einer so unmenschlichen That sein: Atreus sieht den Thyest kommen, wiederholt seinen drohenden Befehl nochmals und läßt ihn mit ihm allein. Dieser dankt dem Plisthenes für seine ihm erwiesene Freundschaft und versichert ihn einer Liebe, die seiner väterlichen Liebe gegen seine Tochter gleich komme. Plisthenes thut desgleichen und gesteht, gegen den Thyest eine Zuneigung zu fühlen, die sein Herz mit ganz unbekannten Regungen erfülle. Er giebt ihm von Weitem alle das Unglück zu verstehen, das über seinem Haupte hänge, und giebt ihm eben den Rath, zu fliehen, als Atreus wieder hereintritt. Er sagt ihm mit wenig Worten, daß er seinen Ungehorsam schon zu bestrafen wissen wolle, und schickt ihn fort. Thyest erstaunt über diese Drohungen, wird aber auf eine gebieterische Art von seinem Bruder erinnert, daß er sich deswegen zufrieden stellen solle, weil sie nichts beträfen, was ihn angehen könne. Sobald Atreus allein ist, läßt er seinen Verdruß über die verzögerte Rache aus und entschließt sich, den Thyest zwar leben zu lassen, aber ihn sonst auf eine weit schrecklichere Art zu strafen.

Vierter Aufzug. Plisthenes erscheint mit seinem Vertrauten, voller Wuth, nachdem er alle Anstalten zu einer plötzlichen Flucht nehmen lassen. Er kann weder den Thyest noch die Theodamie finden und ist besonders wegen der Letztern in der grausamsten Unruhe, als er sie zitternd und weinend auf sich zukommen sieht. Sie sagt ihm, daß sie wegen ihres Vaters in den äußersten Sorgen sei, welcher wie rasend in dem Palaste herumirre und dem Atreus den Dolch in das Herz stoßen wolle, weil er gewiß glaube, daß der Tyrann sowohl seinen als des Plisthenes Tod geschworen habe. Der Prinz will ihn aufsuchen, aber Thyest erscheinet selbst und erfreut sich, daß seine Furcht vergebens gewesen, in der er den Plisthenes schon

für ermordet gehalten. Dieser dringt mit aller Gewalt in ihn, sich sogleich auf die Flucht zu machen, und will ihm seinen Vertrauten mitgeben, welcher ihn bis in den Hafen bringen solle. Doch Thyest hält es für seiner Ehre unanständig, sich zu retten und Denjenigen, dem er diese Rettung würde zu danken haben, der größten Gefahr seinetwegen ausgesetzt zu wissen. Während diesem großmüthigen Weigern kömmt Atreus dazu. Er sieht ihre Bestürzung und nimmt von derselben Gelegenheit, auf einmal sich als eine ganz veränderte Person zu zeigen. Er sagt, der Himmel habe sein Herz verändert und alle Rache daraus vertilget; und damit er seinen Bruder von der Aufrichtigkeit dieses Bekenntnisses überzeugen möge, entdeckt er, wer Plisthenes sei, und zu was für einer grausamen That er ihn bestimmt gehabt habe. Die Erkennung ist rührend, und Plisthenes sieht mit Entsetzen auf die Laster zurück, in die ihn sein grausames Schicksal beinahe gestürzt hätte. Fast wäre er ein Vatermörder und ein Blutschänder geworden! Doch Atreus will dieses, daß er dem Thyest seinen Sohn wiederschenkt, nicht die einzige Versicherung seiner völligen Aussöhnung sein lassen, sondern erbietet sich auch, mit seinem Bruder aus dem väterlichen Becher zu trinken, welcher für die Söhne des Tantalus eben das sei, was den Göttern der Schwur bei dem Styx zu sein pflege. Thyest nimmt dieses Erbieten an, und es gehen Alle mit einem Scheine von Zufriedenheit ab; nur Plisthenes behält Verdacht und giebt seinem Vertrauten Befehl, die Schiffe im Hafen noch immer in Bereitschaft zu halten.

Fünfter Aufzug. Auch zu Anfange dieses Aufzuges kämpfet er noch mit schrecklichen Ahnungen. Thessander will ihn beruhigen und räth ihm, nicht zu entfliehen, weil diese Flucht den Atreus aufs Neue aufbringen möchte, welcher sich itzt gegen den Thyest ganz ausnehmend freundschaftlich bezeige und ein prächtiges Fest ihm zu Ehren anstellen lasse. Doch dem ohngeachtet hört Plisthenes nicht auf zu fürchten und schickt den Thessander fort, die Theodamie abzuholen und sich mit ihr nach dem Hafen zu begeben. Er selbst will den Thyest in gleicher Absicht aufsuchen und eben fortgehen, als Atreus mit seiner Wache hereintritt und ihm aus der vorgesetzten Flucht, die er erfahren habe, ein Verbrechen macht, unter dessen Vorwande er ihn zum Tode verdammt. Plisthenes entschuldiget sich nur wenig und ist blos für seinen Vater und seine Schwester besorgt, von welchen er versichert, daß sie keinen Antheil an seiner

Veranstaltung zur Flucht gehabt hätten. Er bittet für sie; doch der Tyrann läßt ihn von der Wache fortschleppen, um ihn in der schmerzlichsten Ungewißheit von dem Schicksale dieser geliebten Personen hinrichten zu lassen. Nunmehr frohlocket Atreus vor sich selbst und kitzelt sich im Voraus mit der Rache, die er durch das Blut des Sohnes gegen den Vater ausüben wolle. Beinahe erschrickt er zwar selbst über seinen grausamen Anschlag; doch er erinnert sich gar bald wieder, daß er Atreus sei und den Thyest, wenn er ihn strafen wolle, nicht anders als auf eine unerhörte Art strafen müsse. Der unglückliche Bruder erscheint mit einem Gesichte, auf welchem sich Furcht und Traurigkeit zeigen. Er bittet, um wieder ruhig zu werden, daß man seine Kinder zu ihm lasse, und Atreus hält ihn so lange mit zweideutigen Tröstungen auf, bis der väterliche Becher herbeigebracht wird. Thyest ergreift ihn und will ihn an den Mund bringen, als er das Blut darinne gewahr wird. Er erschrickt; seine Tochter kommt dazu und meldet den Tod ihres Bruders; er merkt, daß es das Blut seines Sohnes sei, und bricht gegen den Atreus in Vorwürfe und Verwünschungen aus. Er verlangt nicht länger zu leben; doch eben darum, weil ihm das Leben nunmehr zur Last sei, will es ihm der Tyrann lassen. Doch Thyest verschmähet diese grausame Gnade und ersticht sich selbst. Sterbend beruhiget er noch seine Tochter und läßt sie auf die Rache des Himmels hoffen. Atreus geht mit seiner Bosheit zufrieden ab, und das Stück schließt. — — Ich habe diesen trocknen Auszug nicht in der Absicht vorgelegt, den Werth des Dichters daraus zu bestimmen; ich würde sonst ebenso thöricht sein als Derjenige, welcher nach einem Skelett die völlige Schönheit beurtheilen wollte, welche der ganze Körper könne gehabt haben. Wie man aber doch aus dem Skelett wenigstens auf etwas schließen kann, nämlich auf den regelmäßigen Bau der Glieder, so wird auch mein Auszug wenigstens darzu nützen können, daß man ohngefähr die Art und Weise sieht, mit welcher ein neuer Dichter einen so alten und von den Sitten unsrer Zeit so abweichenden Stoff habe bearbeiten können. Nach meinem Urtheile kann man dem Hrn. Crebillon wohl weiter nichts vorwerfen, als daß er seinen Atreus und Thyest ein Wenig gar zu neumodisch gemacht, daß er die Haupthandlung mit einer unnöthigen Episode, und zwar mit einer verliebten Episode, geschwächt und das Ganze durch die Einführung so vieler Vertrauten, welches immer nichts Anders als sehr frostige Personen sind, die blos die Monologen müssen vermeiden

helfen, matt gemacht habe. Wie weit er aber überhaupt unter dem Schrecklichen des lateinischen Dichters geblieben sei, wird man schon von sich selbst abgenommen haben. Er hat die stärksten Züge in seinem Muster unberührt gelassen und außer dem so gelinderten Hauptinhalte kaum hier und da einige glänzende Gedanken von demselben erborgt. Doch auch diese hat er oft ziemlich gewässert und die Stärke gar nicht gezeigt, mit welcher der ältere Corneille die schönsten und prächtigsten Gedanken der römischen Trauerspiele in seine überzutragen wußte. Einigemal ist es ihm so ziemlich gelungen, besonders bei dem agnosco fratrem, welches er durch folgende Zeile ausgedrückt hat:

A. Méconnois-tu ce sang? *Th.* Je reconnois mon frère.

Auch noch eine Stelle hat er sehr wohl anzuwenden gewußt, und zwar eine solche, welche manchem Ausleger des alten Dichters selbst nicht recht verständlich gewesen ist. Ich meine die 1052ste Zeile:

Sceleri modus debetur, ubi facias scelus,
Non ubi reponas — —,

welche er sehr kurz und schön so übersetzt hat:

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance.

Ich will zum Schlusse noch das mittheilen, was Herr Crebillon selbst von diesem seinem Stücke sagt. Es ist ein Theil der Vorrede, in welchem man verschiedene hieher gehörige Gedanken finden wird. „Fast ein Jeder", sagt er, „hat sich wider den Inhalt dieses Trauerspiels empört. Ich kann weiter nichts darauf antworten als dieses, daß ich nicht der Erfinder davon bin. Ich sehe wohl, daß ich Unrecht gethan habe, mir die Tragödie allzu sehr als eine schreckliche Handlung vorzustellen, die den Zuschauern unter rührenden Bildern müsse gezeigt werden, und die sie zum Mitleiden und Schrecken bewegen solle, doch ohne Züge, welche den Wohlstand und die Zärtlichkeit beleidigen könnten. Es kömmt also nur darauf an, ob ich diesen so nöthigen Wohlstand beobachtet habe. Ich glaube mich dessen schmeicheln zu dürfen. Ich habe nichts vergessen, was meinen Stoff lindern und unsern Sitten gemäß einrichten könne. Um den Atreus unter keiner unangenehmen Gestalt zu zeigen, lasse ich die Aerope von dem Altare selbst entführet werden und setze diesen Prinz (wenn ich hier diese Vergleichung brauchen darf) gerade in eben den Fall des bezauberten Bechers bei dem La Fontaine:

L'étoit-il? ne l'étoit-il point?

Ich habe durchaus die Fabel verändert, um seine Rache weniger

schrecklich zu machen, und mein Atreus ist bei Weitem nicht so grausam als der Atreus des Seneca. Ich habe mich begnügt, für den Thyest alle den Gräuel des von seinem Bruder ihm bestimmten Bechers fürchten zu lassen, und er bringt nicht einmal seine Lippen daran. Ich gestehe es zwar, daß mir diese Scene selbst schrecklich schien. Es überfiel mich ein Schauder; aber nichts desto weniger glaubte ich, daß sie sich in ein Trauerspiel sehr wohl schicke. Ich sehe nicht, warum man sie mehr davon ausschließen solle als die Scene in der Rodogune, wo Kleopatra, nachdem sie einen von ihren Söhnen schon ermordet, den andern vor den Augen der Zuschauer vergiften will. So unwillig man auch gegen die Grausamkeit des Atreus gewesen, so glaube ich doch nicht, daß man ein vollkommener Bild auf die tragische Scene bringen könne als das Bild von der Stellung des unglücklichen Thyest, welcher sich ohne Hülfe der Wuth des barbarischsten unter allen Menschen ausgesetzt sieht. Ob man sich nun aber schon von seinen Thränen und seinem Jammer erweichen ließ, so blieb man mir dennoch deswegen aufsätzig. Man hatte die Güte, mir alle Abscheulichkeit der Erfindung zu lassen, und rechnete mir alle die Lasterthaten des Atreus an. An einigen Orten betrachtet man mich auch noch als einen fürchterlichen Menschen, bei welchem man nicht recht sicher sei; gleich als ob Alles, was der Witz erdenket, seine Quelle in dem Herzen haben müsse. Eine schöne Lection für die Schriftsteller, welche sie nicht nachdrücklich genug wird lehren können, mit wie vieler Behutsamkeit sie vor dem Publico erscheinen müssen. Ein artiges Frauenzimmer, welches sich in Gesellschaft mit ehrbaren Scheinspröden befindet, darf sich lange nicht mit so vieler Sorgfalt beobachten. Und endlich hätte ich mir es nimmermehr vorgestellt, daß in einem Lande, in welchem es so viel gemißhandelte Ehemänner giebt, Atreus so wenig Vertheidiger finden sollte. Was die doppelte Aussöhnung, die man mir vorwirft, anbelangt, so erkläre ich gleich voraus, daß ich mich in diesem Punkte niemals für schuldig erkennen werde. Atreus erziehet den Plisthenes, um einmal den Thyest durch die Hände seines eigenen Sohnes umbringen zu lassen; er erschleicht von diesem jungen Prinzen einen Eid, welcher aber gleichwohl bei Erblickung des Thyest nicht gehorchet. Atreus kann also zu nichts Anderm seine Zuflucht nehmen als zur Verstellung: er erdichtet ein Mitleiden, welches er nicht fähig ist zu empfinden; er bedient sich hierauf der allergewaltsamsten Mittel, den Plisthenes zur Vollziehung

seines Eides zu vermögen, von welcher Dieser aber durchaus nichts wissen will. Atreus, welcher sich an dem Thyest auf eine seiner würdige Art rächen will, muß also nothwendig zu einer zweiten Versöhnung schreiten. Ich getraue mir zu sagen, daß dieser grausame Prinz alle Geschicklichkeit anwendet, die ein Betrieger nur immer anwenden kann. Es ist unmöglich, daß Thyest dieser Falle entgehen sollte, wenn er auch schon selbst ein ebenso großer Betrieger wäre als sein Bruder. Man darf das Stück nur ohne Vorurtheil lesen, so wird man finden, daß ich nicht Unrecht habe. Je betriegerischer aber Atreus ist, desto besser habe ich seinen Charakter ausgedrückt, weil Verrätherei und Verstellung fast immer von der Grausamkeit unzertrennlich sind" ꝛc.

Von den übrigen lateinischen Trauerspielen in den folgenden Stücken.

VIII.

Des Hrn. Ludewig Riccoboni

Geschichte der italienischen Schaubühne.[1])

Nachricht von dem Verfasser.

Ludewig Riccoboni war ein Modeneser von Geburt, welche ohngefähr in die Jahre 1682 oder 83[2]) fällt. Er mochte aus einer ganz guten Familie sein, weil er selbst an einem Orte seiner Schriften den Antonius Riccoboni, einen Professor zu Padua aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, für einen seiner Vorfahren wahrscheinlicher Weise hält. Er mußte aber sehr jung diejenige Lebensart ergriffen haben, in welcher er sich hernach auf eine doppelte Art sehr rühmlich hervorthat. Denn schon in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, wie man es weiter unten aus seinem eignen Munde hören wird, war er das Haupt einer Gesellschaft von Schauspielern, die in den Städten der Lombardei und besonders zu Venedig mit vielem Beifalle spielte. Er gab sich ganzer zehn Jahr lang in seinem Vaterlande sehr viel Mühe, die Bühne aus ihrem damaligen Verfalle wieder in die Höhe zu bringen und sie besonders von dem unregelmäßigen Wuste zu reinigen, welcher damals auf derselben herrschte. Doch weil ihm diese Bemühungen so glücklich nicht ausschlagen wollten, als sie es wohl verdient hätten, ward er es überdrüssig, unter einem Volke nur Undank damit zu verdienen, dessen Hauptgeschmack auf nichts als Possen ging. Er nahm also den Vorschlag an, den man ihm damals that, nämlich eine Gesellschaft italienischer

---

1) Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. (VIII.) S. 135—214. — A. d. H.
2) Vgl. jedoch die Anm. Lessing's auf S. 461. — A. d. H.

Schauspieler für den König von Frankreich zusammenzubringen und mit derselben nach Paris zu gehen. Er langte daselbst im Mai 1716 an. Sein Theatername, unter welchem er sich bekannt machte, war Lelio. Als Acteur fällte man das Urtheil von ihm, daß ihm zwar das Anmuthige und Reizende fehle, daß sich aber sein finstres Ansehen vollkommen wohl schicke, traurige und übertriebene Leidenschaften auszudrücken, die auch in der That Niemand besser und wahrscheinlicher vorgestellt habe als er. Er blieb auf dem italienischen Theater zu Paris bis 1729, in welchem Jahre er dasselbe mit seiner Frau und seinem Sohne verließ und eine Haushofmeisterstelle bei dem Herzoge von Parma annahm. Nach dem Tode dieses Herzogs kam er zwar wieder nach Paris, nicht aber wieder auf das Theater, von welchem er für sich und seine Frau eine doppelte Pension, jede von 1000 Livres, beibehalten hatte. Er starb den 6. December 1753. Als einen theatralischen Schriftsteller hatte er sich schon bekannt gemacht, ehe er aus seinem Vaterlande ging, doch hat er seine vornehmsten Werke in Frankreich, und zwar auch französisch geschrieben. Unter die erstern, die er italienisch abgefaßt, gehören verschiedne Lustspiele und ein Gedicht über die Kunst zu declamiren, welches den Titel L'arte representativa führet. Auch hat er eine Sammlung alter italienischer Stücke besorgt, welche er für geschickt hielt, den Ausländern eine bessere Meinung von der eigentlichen dramatischen Poesie seiner Landsleute beizubringen. Diejenigen Lustspiele, welche er in Paris für das italienische Theater machte, sind weder ganz wälsch, noch ganz französisch, sondern die Scenen sind aus beiden Sprachen vermengt. Dergleichen sind sein Père partial, seine Diana et Endymion und sein Italien marié à Paris, welche Stücke er ganz allein, sowie folgende: La désolation des deux comédies, Le procès des théâtres, und La foire renaissante, in Gesellschaft mit dem Hrn. Dominique verfertiget hat. Diejenigen Werke aber, die er ganz französisch geschrieben hat, und die man ohne Zweifel für seine beträchtlichsten halten muß, sind seine Histoire du théâtre Italien und seine Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Die erstere bestehet aus zwei Theilen in Groß-Octav, deren erster 1727 und der zweite 1731 zu Paris an das Licht getreten sind. Jener enthält die Geschichte des italienischen Theaters, wovon Nachstehendes eine Uebersetzung ist, ein Verzeichniß aller wälschen Komödien und Tragödien und eine Abhandlung über das Trauerspiel der Neuern. Dieser bestehet aus Auszügen aus fünf der

besten italienischen Tragödien und ebenso vielen Komödien, welchen noch ein Brief des Rousseau an den Verfasser nebst der Antwort vorgesetzet und die in Kupfer gestochenen Charaktere der wälschen Bühne nebst einer Erklärung beigefügt worden.[3]) Die Réflexions des Hrn. Riccoboni kamen das erste Mal 1738 heraus und betreffen die italienische, die spanische, die französische, die englische, die holländische und die deutsche Bühne. Am Ende hat der Verfasser noch Pensées sur la déclamation hinzugethan, welche man aber nicht mit dem oben angeführten Gedichte vermengen muß.

Ich verspare es auf ein andermal, von diesem oder jenem genannter Aufsätze nähere Nachricht zu geben, wie man denn auch seiner Frau und seines Sohnes, welche Beide noch leben, bei einer andern Gelegenheit soll gedacht finden.

---

3) Der in Kupfer gestochene Haupttitel des Originals lautet: „Histoire du Theatre Italien depuis la decadence de la Comedie Latine; avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une Dissertation sur la Tragedie Moderne, par Louis Riccoboni". Es enthält die von Lessing im Obigen angeführten Abschnitte unter folgenden Ueberschriften und Seitenzahlen. Tome I: 1. Histoire du Theatre Italien p. 1—90; 2. Catalogue des Tragedies Italiennes imprimées depuis l'An 1500 jusqu'à l'An 1650 [sic] p. 101—130, u. Catalogue des Comedies Italiennes imprimées depuis l'An 1500 jusqu'à l'An 1650 [sic] p. 131—186; 3. Dissertation sur la Tragedie Moderne p. 255—319. Tome II: 1. Lettre de Monsieur Rousseau à Monsieur Riccoboni. p. XVII—XXXI, u. Réponse à la Lettre de Monsieur Rousseau p. XXXII—XLVI; 2. unter der Hauptrubrik Histoire du Theatre Italien die Tragödien: Sophonisbe von Jean George Trissino, Rosemonde von Ruccelai, Didon von Dolce, Orbêque von Jean-Baptiste Giraldi Cinthio, Canace von Speron Speroni p. 1—105, u. die Komödien: Calandra von Bernardo da Bibiena, Scolastica von Ludovico Ariosto, L'Interesse von Nicolo Secchi, La Dote von Jean-Marie Cecchi, und La Jalousie von Antoine-François Grazini dit Lasca p. 107—306, sämmtlich im Auszuge (Extrait) und mit Beurtheilungen (Examen); 3. Explication des Figures p. 307—320. — Uebersetzt von Lessing in der „Theatralischen Bibliothek" sind von dem Inhalte des Riccoboni'schen Werkes nur die Nummer I. 1 (die hier folgende „Geschichte der italienischen Schaubühne") und von II. 2 die Abschnitte, welche die Sophonisbe, Rosemonde und Calandra behandeln (s. unten S. 471, 477 u. 489. — A. d. H.

Erstes Hauptstück.

Von dem Verfalle der lateinischen Komödie und von dem, was uns von derselben übrig geblieben ist.

Rom, welches vor den Kaisern die Künste und Wissenschaften auf den höchsten Grad getrieben hatte, that sich in der Pracht der Schauspiele und öffentlichen Ergetzlichkeiten, die es dem Volke gab, nicht minder hervor.

Die Circi, die Theater und Amphitheater, wovon noch einige Spuren auf uns gekommen sind, können uns nicht ohne Bewunderung an die Pracht und an den Geschmack der Römer denken lassen. Ich will hier blos von dem reden, was zu der Sache, die ich mir abzuhandeln vorgenommen, näher gehöret.

Es ist ausgemacht, daß die Stücke, welche auf dem Theater aufgeführet wurden, von dreierlei Art waren: die Tragödie, die ordentliche Komödie und diejenige Komödie, welche von den Mimen und Pantomimen gespielt wurde. Ich mache aus dieser letztern nur *eine* Art, ungeachtet das Spiel der Mimen von dem Spiele der Pantomimen ebensowohl unterschieden war, als die besondern Unterabtheilungen der Komödie, die *togata*, die *palliata*, die *tabernaria* und *Atellana*, von einander unterschieden sind und gleichwohl insgesammt unter dem allgemeinen Namen der Komödie begriffen werden.

Die lateinische Komödie nahm mit dem römischen Reiche ihr Ende; wenigstens hatte sie nur noch eine sehr kurze darauf folgende Zeit einen etwanigen Bestand.[4])

Der heilige *Hieronymus*, *Augustinus*, *Tertullianus*, *Lactantius* und andre Väter der Kirche wandten alle ihre Kräfte an, ein Schauspiel zu unterdrücken, welches unserer Religion gerade zuwider war. Die Komödie war damals eine

---

4) Im Original: elle ... subsista ... d'une façon languissante.

Art von Verehrung der falschen Götter und, so zu reden, ein Opfer. Dieser Gebrauch nun mußte nothwendig abgeschafft werden, um die Gemüther auf eine andre Seite zu lenken und sie zu lehren, wie sie dem wahren Gott auf eine ganz andre Art dienen sollten. Die Ermahnungen und Verweise der heiligen Väter hatten ihre Wirkung. Die lateinische Komödie verfiel immer mehr und mehr, und endlich machten ihr der Untergang des römischen Reichs und der Einfall der Barbaren den Garaus.

Wie die Bühne in Italien von den Zeiten dieser Veränderungen bis auf die Zeiten Karl's des Großen beschaffen gewesen, davon ist kein einiges Denkmal auf uns gekommen. Man weiß, wie viel kostbare Handschriften vor Erfindung der Buchdruckerei verloren gegangen, und es ist daher nicht zu verwundern, daß keine von denjenigen übrig geblieben ist, die uns von dem, was auf den italienischen Theatern vorging, hätten Nachricht geben können. Gleichwohl kann man mit Grunde vermuthen, daß von allen Schauspielen, welche bei den Römern bekannt waren, sich diejenigen mitten unter der Barbarei der auf den Verfall des Reichs folgenden Jahrhunderte am Längsten werden erhalten haben, welche des Beistandes der schönen Wissenschaften am Wenigsten bedurften. Und dieses waren die Spiele der Mimen und Pantomimen, ferner die Spiele der Seiltänzer auf den öffentlichen Märkten und die Bacchanalien, deren Andenken Italien noch bis itzt zu der Zeit des Carnevals erneuert. Sollte es also wohl zu verwundern sein, wenn diese Schauspiele noch einige von den Kleidungen und Spielen der alten Mimen und Pantomimen, von welchen wir keine Kenntniß mehr haben, auf uns gebracht hätten?

Wenn man heut zu Tage die Kleidung des Harlequins als eine neue Erfindung untersuchen wollte, so würde uns Derjenige, der sie erdacht hat, der abgeschmackteste Mensch von der Welt zu sein scheinen. Die Kleidung des Harlequins ist niemals Mode und nirgends einer Nation eigen gewesen. Stückchen von rothem, blauem, gelbem und grünem Tuche, welche dreieckicht geschnitten und nach der Form eines Wammstes zusammengenähet sind; [5]) ein kleiner Hut, welcher den geschornen Kopf kaum bedeckt; kleine Schlurfen [6]) ohne Absätze und eine schwarze Larve, welche keine

---

5) coupés en triangle, et arrangés l'un près de l'autre depuis le haut jusqu'en bas. — 6) Escarpins.

Augen hat, sondern blos zwei kleine Löcher zum Durchsehen: was für eine närrische Erfindung!

Gleichwohl glaube ich über diese Kleidung gewisse Muthmaßungen zu haben, die man gegründet finden wird. Ich meine nämlich, daß ich Ursache habe, die Kleidung des Harlequins für die Kleidung derjenigen Mimen zu halten, welche mit geschornem Kopfe gingen, und die man planipedes nannte. Ich werde in meiner Vermuthung durch folgende Stelle des Apulejus bestärkt: Quid enim si choragium thymelicum possiderem? num ex eo argumentarere, etiam uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo?*)

In dem einzigen Worte mimi centunculo ist die Kleidung des Harlequins ausgedrückt.

Es kommen noch einige andere Umstände bei der Kleidung des Harlequins vor, welche beweisen, daß er seinen Ursprung von den Kleidern der Mimen haben müsse. Zum Exempel seine Larve stellet uns jene alte Mimen vor, fuligine faciem obductos.

Die Gewohnheit, mit geschornem Kopfe zu gehen, kömmt daher, weil sanniones mimum agebant rasis capitibus.**)

Und damit ganz und gar nichts fehle, so wollen wir noch diese Stelle betrachten: Planipes graece dicitur mimus, ideo autem latine planipes, quod actores planis pedibus, id est nudi proscenium introirent.***) Ist der untere Anzug 7) des Harlequins nicht hiedurch angezeigt? Seine Füße sind blos mit Leder umwickelt und ohne Absätze. Vom Kopf an bis auf die Füße ist also die Kleidung des Harlequins nichts Anders als die Kleidung der Mimen bei den Lateinern.

Zweites Hauptstück.

Von der Bedeutung des Worts *zanni* und dem Ursprung der lateinischen Komödie.

Ich glaube von der Kleidung des Harlequins genung gesagt oder eigentlich hinlänglich bewiesen zu haben, daß die Kleidung

*) Apulejus in seiner „Schutzschrift".
**) *Voss. Inst. Poet.* l. II. §. 4. cap. XXXII.
***) *Diomed.* lib. III.

7) la chaussure.

der Mimen niemals in Italien verloren gegangen. Nun wird es nöthig sein, zu untersuchen, ob der Charakter unsers Harlequins mit dem Charakter der Mimen übereinkömmt.

Ich schmeichle mir, zeigen zu können, daß beide einander nicht blos ähnlich, sondern ganz und gar gleich und folglich ebendieselben sind. Und dieses wird meine Meinung um so viel mehr bestärken.

Den Harlequin und den Scapin nennt man in Italien zanni. Kein einziger guter italienischer Schriftsteller hat sie anders genennet.

In dem Wörterbuche der Crusca heißet es: Zannata, cosa da Zanni, cosa frivola. *Tacito del Davansati.* Und weiter 450: Mattacini o Zanni etc. che come gli antichi Osci e Attellani ancora oggi con goffissima lingua Bergamasca o Norcina etc. fanno l'arte del far ridere. *Canti Carnascialeschi.* E Zanni tutti siamo Recitatori eccellenti e perfetti. Und anderwärts: Digrazia udite un pò che ciarleria insieme fanno que valenti Zanni. *Demetrio Falero volgarizato da Pier Segni Acadêmico della Crusca:* ma tali cose hanno piu del Zanni.

Ich habe untersucht, woher der Name zanni seinen Ursprung haben könne, und ich glaube, daß die Veränderung des ersten Buchstabens die ganze Schwierigkeit dabei macht. Wir sehen, daß sich unsere Vorfahren sehr oft anstatt des s des z bedient haben. Man sagt Zmirne für Smirne. Alle Schriftsteller der italienischen Sprache, und selbst die angesehensten, haben zambuco für sambuco, zampogna für sampogna, zanna für sanna und so weiter gesagt.

Ich glaube also, wenn man anstatt zanni sanni sagte, so würde man nicht im Geringsten mehr anstoßen. Sanna, sannae heißt in der lateinischen Sprache eine Spötterei, eine beißende Scherzrede, und sannio, sannionis ein Spötter, ein Lustigmacher.

Wenn man also den Harlequin und den Scapin sanni nennte, so würde man gar leicht einsehen, was dieses Wort sagen wolle, weil sannio nichts Anders als einen Lustigmacher bedeutet. Und dieses ist auch in der That der Charakter dieser beiden Schauspieler, welche in unserer Komödie ausdrücklich dazu bestimmt sind, daß sie Lachen erregen sollen. Auch der Charakter der Mimen war nichts Anders, welches durch folgende Stelle des Cicero bekräftiget wird: *) Quid enim potest tam ridiculum quam

*) *Cicero* lib. II. n. 61 *De oratore.*

sannio esse, qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso? Es ist gewiß kein Mensch, der in diesen Worten unsern Harlequin nicht nach dem Leben geschildert finden sollte. Herr Menage hat in seinem etymologischen Wörterbuche anfangs sehr gute Gedanken gehabt; hernach aber hat er seine Meinung geändert und sehr unrecht daran gethan.

Er sagt, dieser italienische Name komme von dem barbaro-griechischen Worte zannos her. Er bestärkt sich in seiner Vermuthung durch das Ansehen des Salmasius und führt eine Stelle aus dem Nonius Marcellus an, die ich gleichfalls anführen will. Hier ist sie: Sanniones dicuntur a sannis qui sunt in dictis fatui et in moribus et in schemis, quos moros vocant Graeci; und hierauf fügt er noch den halben Vers aus dem Terenz hinzu: Solus sannio servat domi.*) Ich will über diese Anführung aus dem Terenz eine kleine Anmerkung machen, und wenn ich mich nicht irre, so kann sie nur in einer etwas entfernten Bedeutung zu unserer Sache dienen. Solus sannio servat domi. Sannio ist der eigenthümliche Name eines Knechts in dieser Komödie, und insoweit kann er uns zu nichts dienen; aber nach der Bedeutung des Worts kann er uns sehr viel dienen. Wenn sannio einen spaßhaften, drollichten, komischen Menschen bedeutet, so ist es gleich das, was wir suchen; und er kann auch in der That nach der Stelle des Cicero unmöglich etwas Anders bedeuten.

Sowohl in Frankreich als in Italien charakterisirt man gleichfalls die Personen durch ihre Namen; zum Exempel le divertissant, le plaisantin, und in Italien il trastullo, welche alle, in dem einen Lande sowohl als in dem andern, die Lustigmacher der niedrigen Komödie sind. Nachdem Herr Menage verschiedene Stellen aus griechischen Verfassern, die aber in weit neuern Zeiten gelebt haben, angeführet, und welche Stellen ich deswegen hier nicht wieder anführen will, weil ich kein Griechisch verstehe, so führt er auch die Stelle aus dem Nonius Marcellus und aus dem Cicero an, die ich eben angeführt habe. Kann man nunmehr noch einen Augenblick zweifeln, daß zanni von sannio komme? Auch Vossius berechtiget uns, es zu glauben.**)

*) *Terentius* in *Eunucho*.

**) *Vossius Institutione Poetica*, lib. II. cap. 32. §. 4: Sanniones mimum agebant rasis capitibus; et cap. 31. §. 6. sub fine: aliqua modulati sannionum instar obvium quemque atque id stantes irridebant.

Diesem ohngeachtet hat Herr Menage seine Meinung geändert, und zwar zu Folge eines Briefes des Herrn Carlo Dati, eines berühmten Mitgliedes der Crusca, welcher seiner Meinung nicht war, sondern dem Namen zanni eine ganz andere Ableitung gab. Herr Menage hat seine Höflichkeit gegen die Italiener allzu weit getrieben; ich weiß, daß er mit den Gelehrten in Italien in einem großen Briefwechsel stand;[8]) ich weiß auch, daß er ihnen viele Verbindlichkeit hatte, weil er durch die Beiträge der gelehrtesten damals lebenden Mitglieder der Crusca alle seine Werke, die er über diese Sprache geschrieben hatte, vollkommen machte, theils in Ansehung der Uebersetzung einiger der schönsten Stücke unserer Poeten, theils in Ansehung seines Buchs von dem Ursprunge der italienischen Sprache: aber mußte er deswegen die Schmeichelei bis zur Verleugnung der Wahrheit und seiner Meinung treiben? Ich für mein Theil bin völlig überzeugt, daß sich Herr Carlo Dati in der Abstammung des Worts zanni betrogen habe. Ich will den ganzen italienischen Brief des Herrn Dati, so wie ihn Menage angeführt hat, aus zwei Ursachen nicht anführen: erstlich, weil es für Diejenigen unnöthig sein würde, welche das etymologische Wörterbuch des Menage kennen, und zum Andern, weil ich Diejenigen verdrießlich machen würde, welche kein Italienisch verstehen. Ich will blos die Meinung des italienischen Verfassers und die Gründe herausziehen, durch die er zeigen will, daß zanni weder von dem griechischen zannos, noch von dem lateinischen sannio herkomme.

Herr Dati behauptet, zanni bedeute nichts Anders als Gioanni, weil man in der toscanischen Sprache dieses Wort durch Gianni verkürzt ausspreche. Er sagt, es wären die Longobarden gewesen, welche den Namen Gianni in Zanni verändert hätten, weil sie in ihrer verworrenen Sprache anstatt Gian Carlo, Giam Piero zu sagen pflegten Zancarlo, Zampiero. Wenn diese Verstümmlung von den Longobarden gekommen wäre, so würden die Florentinischen Poeten und die guten Mitglieder der Crusca die Barbarei eines so lächerlichen longobardischen Worts wohl nicht angenommen haben. Ist es wohl wahrscheinlich, daß Bernardo Davanzati, Pier Segni und die Canti Carnascialeschi, die ich zu Anfange dieses Hauptstücks angezogen habe, Zanni anstatt Gianni würden gesetzt haben? Ich kenne die Akademie zu Florenz aus allen Werken, die uns die

8) qu'il étoit en grand commerce de litterature.

Denkungsart der Herren Florentiner in solchen Dingen lehren können.

Wir wissen, was sie von dem Grafen Baldassar Castiglioni geurtheilt haben, welcher in dem Briefe und in dem ersten Buche seines Hofmannes von sich gesagt hatte, er habe in lingua commune Italiana und nicht in lingua Toscana geschrieben.

Auch kennet man die Schriften, welche die Glieder der Crusca bei Gelegenheit des Streits über den Gesang des Annibal Caro: Venite à l'ombra de bei gigli d'oro etc., wider den Castelvetro ausgefertiget, und worinnen Tasso selbst nebst noch vielen Andern nicht verschont geblieben.

Alle diese Schriften der Florentinischen Akademie hatten keine andere Absicht, als die Florentinische Sprache fest zu erhalten und gewisse lombardische Worte davon auszuschließen, welche durch ganz Italien im Gebrauch sind.

Wie hat nun Herr Menage, welcher dieses Alles nothwendig wissen mußte und auch alle diese Werke gelesen hatte, weil sie ihm bei seiner Arbeit über die italienische Sprache unentbehrlich waren, sich überreden können, daß die Glieder der Crusca ein von beiden Lombardeien so verderbtes Wort angenommen hätten?

Bernardo Davanzati sagt in der eben angeführten Stelle, daß gli zanni Schauspieler wären, welche die Kunst besitzen, con lingua Bergamasca o Norcina zum Lachen zu bewegen. Es gab also im Toscanischen, und wie er versichert, noch zu seinen Zeiten solche zanni, welche nicht Bergamaskisch, das ist, nicht die Sprache einer Stadt in der Lombardei, sondern die Sprache von Norcia redeten, welches eine Stadt nicht weit von dem Toscanischen ist. Warum wurden nun von den Toscanern die zanni nicht Gianni genannt? Weil, wie ich glaube, die Toscaner selbst dieses Wort zuerst verfälscht und den Buchstaben s in z verwandelt haben. Ihre Nachkommen sind ihnen darinne gefolgt, und ganz Italien hat ein Gleiches gethan, anstatt daß die Veränderung des Buchstabens g in den Buchstaben z eine der Lombardei eigenthümliche Verfälschung ist, welche die Toscaner allezeit gemißbilliget haben. Sie haben wohl zanni anstatt sanni sagen können, niemals aber werden sie zanni anstatt Gioanni gesagt haben oder noch sagen. Der Name Gioanni mag in Italien so verächtlich und lächerlich geworden sein, als es Herr Carlo Dati nur immer will, er kann daraus doch noch nicht

schließen, daß die Toscaner die Aussprache desselben verändert haben.

Della Casa, dessen burlesque Gedichte Herr Carlo Dati anführt, findet zwar das Wort Gioanni unedel, allein er sagt nichts, was die geringste Beziehung auf die theatralischen zanni haben könne. Der arme Name Johann hat ein gleiches Unglück in Frankreich gehabt, und man weiß weder wie, noch warum. Kann man wohl mit Gewißheit die Ursache angeben, warum man in Frankreich einen albern Gimpel einen Nikodemus nennt?

Hauteroche nennt in seinem Lustspiele Die Trauer eine alberne Person, die er darin einführt, Nikodemus, und vielleicht war er der Erste, welcher diesen Namen auf das Theater brachte und dadurch Gelegenheit gab, daß die Anwendung desselben zu einem Sprichworte wurde. Herr Dati stützt sich auf eine gleiche Gedanke und sagt, es könne leicht sein, daß einer von den ersten Harlequins Gioanni geheißen habe, und daß hernach alle folgende Harlequins diesen Namen behalten hätten. Es sei; aber alsdenn würden die Toscaner, deren Harlequins die schlechte Sprache von Norcia redeten, ihn nicht Zanni sondern Gianni genennt haben. Und noch über dieses, warum hat denn Keiner von Denjenigen, welche in der Lombardei die Rolle des Harlequins gespielt, diesen Namen behalten? In dem ganzen „Theater" des Flaminio Scala, welches der Erste ist, der uns gedruckte Entwürfe geliefert hat, finden wir nichts als Arlechino, Pedrolino, Buratino, und nach ihm Frittelino, Bertolino, Trufaldino, Trivelino und eine Menge andre. Der Muthmaßung des Hrn. Carlo Dati widersprechen also die Regeln der guten Aussprache und alle Denkmäler, die uns von der alten Komödie übrig geblieben sind.

Sonst beruft sich Dati noch auf das Ansehen des Varchi, welcher in seinem Buche Hercolano anstatt Zanni Gianni gesagt habe. Hierdurch ward ich anfangs ein Wenig betroffen; nicht zwar, weil mich das Ansehen des Varchi meine Meinung zu ändern hätte bewegen können, sondern weil ich mich nicht erinnerte, es bei der ganz neuern Durchlesung des Hercolano angemerkt zu haben; wenn ich anstatt Zanni Gianni gefunden hätte, so würde ich es schwerlich so unachtsam vorbeigelassen haben. Ich wollte also die Wahrheit dieses Vorgebens ergründen und lief sogleich das Hercolano del Varchi aufs Neue durch. Wenn er von den Diminutivis der eigenthümlichen Nennwörter handelt,

sagt er (auf der 256. Seite der Ausgabe von 1570), daß der Name Giovanni folgende Diminutiva habe: Giovannino, Giannino, Gianni und Nanni. Hierwider ist nicht das Geringste einzuwenden: Gianni ist ein Diminutivum von Giovanni; allein ist denn hier die Rede von dem Beinamen des Harlequins, zanni? Wenn er auf dieses unser zanni kömmt, so sagt er auf der 259. Seite: Ma se alle conghietture si puo prestar fede e anche parte alla sperienza, credo che i nostri zanni facciano piu ridere che i loro mimi non facevano, e che le comedie del Ruzante di Padova cosi contadine avanzino quelle che della città d'Attella si chiamavano Attellane.

Meine Ausgabe des Hercolano ist die erste vom Jahre 1570. Ich wollte auch die andre von 1580 nachsehen und fand auf der 216. Seite ebendieselben angeführten Worte, in welchen das zanni sehr deutlich gedruckt war.

Ich kann es also nicht begreifen, woher es Herr Carlo Dati haben muß, daß Varchi Gianni anstatt zanni sage.

Nachdem Herr Menage den Brief des Dati beigebracht, fügt er auch noch eine spanische Stelle aus dem Covaruvias hinzu. Ich will sie nicht ganz, sondern nur zwei Zeilen daraus anführen, welche, sollte ich meinen, der üblen Partei, die Herr Menage ergriffen, so wenig günstig sind, daß sie dieselbe vielmehr gänzlich vernichten. Covaruvias, ein spanischer Schriftsteller, sagt in seinem Castilianischen Sprachschatze, indem er von den Marktschreiern redet: y acostumbran a traer con sigo un Sane que es como en Espana el Bobo Juan.

Herr Menage glaubt, daß dieses genug sei, die Meinung des Hrn. Carlo Dati zu beweisen; allein er betriegt sich sehr. Ich meinestheils glaube, daß der gelehrte spanische Schriftsteller es sehr wohl mochte untersucht haben, woher der Name zanni komme, und daß er überzeugt gewesen, er komme von sannio, weswegen er ihn auch mit einem s, Sane, und nicht mit einem z geschrieben, welches er sonst wohl würde gethan haben.

Herr Carlo Dati führt auch eine Stelle aus einem Buche an, welches in der Schreibart des Merlin Coccai abgefaßt ist, wo der Verfasser, indem er von Einem sagen will, daß er die Rolle des zanni in der Komödie gespielt habe, sagt: fecerat Joannem. Wenn der unbekannte Verfasser dieser Narrenspossen nur ein klein Wenig Ansehen hätte, so wollte ich seine Anführung noch hingehen lassen; allein wie kann man solch elendes Latein in ebenderselben Sache dem entgegensetzen, was Cicero mit so

genauen und deutlichen Worten lehret. Wahrhaftig, Herr Dati nimmt zu Behauptung seiner Meinung seine Zuflucht zu sehr schwachen Stützen. Ich will hiervon nichts mehr sagen und glaube ohne Gefahr schließen zu können, daß Herr Menage anfangs völlig Recht gehabt, hernach aber sich hat verführen lassen. Zanni kömmt also ohne allen Zweifel von sannio, und sannio war, wie Cicero sagt, ein Mime, welcher mit dem Munde und mit dem Gesichte, mit den Bewegungen, mit der Stimme und mit dem ganzen Körper die Zuschauer zum Lachen bewegte.

Aus dem also, was man in diesem und dem vorhergehenden Hauptstücke gesagt hat, erhellet deutlich, daß eine Art von der lateinischen Komödie sich in Italien beständig fortgepflanzt habe und noch bis itzt unter dem Namen der italienischen Komödie bestehe; anstatt daß andre Nationen lange Zeit ohne alle Komödie gewesen, und daß diejenigen Komödien, welche sie itzt haben, nichts als Nachahmungen der ernsthaften Komödien der Lateiner sind, sich aber nicht rühmen können, ihren Ursprung unmittelbar aus der Komödie der Lateiner genommen zu haben.

Drittes Hauptstück.

Von welcher Zeit die italienische Komödie eine Gestalt gewonnen und warum sie *ars histrionatus* genennet worden.

Wir wissen aus dem Zeugnisse des Cassiodor's,*) im zwanzigsten Briefe, daß zu Zeiten des Theodoricus das Theater in Italien noch bestand. Cassiodor starb gegen das Jahr 560. Wenn also in dem sechsten Jahrhunderte nach Christi Geburt die Spiele der Mimen und Pantomimen noch blühten, so ist zu vermuthen, daß sie ihr Ansehen bei den italienischen Völkern beständig erhielten und blos den verschiednen Veränderungen ausgesetzt waren, welche sich in den Sitten und in dem Geschmacke dieser Völker äußerten. So viel ist wenigstens gewiß, daß der h. Thomas Aquinas, welcher um

*) Constituatur a vobis prasini pantomimus; quatenus sumtum, quem pro spectaculo civitatis impendimus, electis contulisse videamur. *Cass*, Lib. I. Epist. XX.

1280 lebte, von der Komödie seiner Zeit als von einem Schauspiele redet, welches viele Jahrhunderte vor ihm im Schwange gewesen.

Zu den Zeiten des Thomas Aquinas war in Italien nicht der geringste abgöttische Dienst mehr übrig; die christliche Religion war die einzige und hatte aufs Höchste nichts als Ketzereien zu bestreiten. Da also die Spiele und Schauspiele der Lateiner untergegangen waren, so mußte die Komödie seiner Zeit nothwendig von Christen aufgeführet werden, und an diesem Umstande darf man nicht im Geringsten zweifeln, weil der h. Thomas aus keiner andern Absicht davon redet, als zu untersuchen, ob man diese Kunst ohne Sünde treiben könne.

Sobald man einmal überzeugt ist, daß das Theater in Italien bis auf die Zeiten des h. Thomas von den Nachfolgern der alten Mimen besetzt gewesen, sobald darf man sich auch gar nicht mehr wundern, wenn man sieht, daß verschiedne von ihren Kleidungen und Personen auf dem Theater beibehalten werden.

Zu den Zeiten der Römer wurden sie von Ungläubigen aufgeführt, hernach aber, als sich diese Spiele nach den Regeln der christlichen Religion so bequemet hatten, daß sie konnten geduldet werden, von Christen. Wenn sich aber eigentlich diese Veränderung ereignet hat, will ich nicht zu bestimmen wagen, und ich glaube auch nicht, daß es Jemand wird bestimmen können. Ueberhaupt aber kann man wohl so viel versichern, daß sich diese Veränderung nach und nach, so wie die christliche Religion die Oberhand gewann, werde zugetragen haben.

Um dasjenige, was ich itzt gesagt habe, noch mehr aufzuklären, wird es nicht undienlich sein, anzumerken, daß der Thomas Aquinas die Kömödie seiner Zeit allezeit artem histrionatus, sowie Die, welche sie spielten, histriones nennt, und zu untersuchen, warum er sie nicht comoediam oder comoedos nennt. Es wird nicht schwer fallen, eine Ursache hiervon anzugeben, wenn man sich erinnert, daß es bei den Römern, wie wir oben[9]) gesagt haben, verschiedne Arten von Komödien gegeben: ernsthafte und regelmäßige[10]) Komödien, wie die Stücke des Plautus und Terenz ꝛc., welche den Namen der Komödien vorzüglicher Weise behielten, und Komödien, welche der Schwänke und Possen fähiger waren, worunter besonders diejenigen gehörten, welche

---

9) Gemeint ist die Stelle Seite 426, Zeile 14 ff. — A. d. H. — 10) régulières, S. 426, Z. 16 durch „ordentlich" übersetzt. — A. d. H.

die Römer Atellanae hießen, weil sie dieselben von dem Theater der Stadt Atella erborgt hatten. Diese Spiele wurden vor Alters auch Komödien genannt, allein sie verloren diesen Namen, und zwar auf folgende Art. Weil die Spiele der Mimen und Pantomimen, welche anfangs in nichts als in Tänzen und Stellungen[11]) bestanden, zu ihrer Unterstützung endlich der Sprache bedurften, so fielen diese Schauspieler, welche man histriones nannte, auf die Vorstellung solcher Komödien, welche ihrem Charakter am Gemäßesten waren; und weil sie keine andere hierzu dienlicher fanden als die Atellanischen, so wurden diese Stücke, nachdem sie in ihre Hände gefallen, nicht mehr Komödien genennt. Der h. Thomas hat sich also der Ausdrücke histriones und histrionatus ars mit Grunde bedient, wenn er von den Komödien und den Komödianten seiner Zeit redet, weil diejenigen Spiele, die sich in Italien bis auf das Jahrhundert dieses Lehrers fortgepflanzt hatten, in der That diejenigen Spiele waren, die von den Mimen, welche man Histrionen nannte, aufgeführet wurden; und diese Ausdrücke des Aquinas, die er nicht ohne Vorsatz gebraucht hat, sind ein neuer Beweis für meine Muthmaßung. Wenn die französische Komödie, so wie sie itzt gespielt wird, zu den Zeiten des Aquinas geherrscht hätte, so würde er sie gewiß nicht unter dem Namen histrionatus ars mit begriffen haben, und er würde die französischen Komödianten nicht histriones, sondern comoedos, und die Stücken, welche sie spielten, comoedias genennt haben. Eben dieses kann man von der geschriebenen italienischen Komödie, von der ich hernach reden will, sagen, welche, weil sie keinen Harlequin zuläßt und eine Nachahmung der guten Komödien der Lateiner ist, gleichfalls nicht histrionatus ars kann genennt werden. Ob nun aber schon Thomas Aquinas die Komödianten seiner Zeit histriones nennt, weil sie von den alten Mimen abstammten, und weil ihre Spiele denjenigen ähnlicher waren, welche ehedem von den Mimen, als denen, welche von den comoedis aufgeführt wurden, so enthielten sich doch diese histriones, weil sie Christen geworden waren, Alles dessen, was ihre Spiele ärgerlich machen konnte. Thomas Aquinas fällt daher ein ganz ander Urtheil von ihnen, als die Väter der ersten Jahrhunderte von den Histrionen ihrer Zeit gefällt hatten. Wenn diese Väter von den

---

11) Postures.

regelmäßigen Komödien der Heiden sprachen, so sagten sie: Comoediae et tragoediae horum meliora poëmata.*) Et haec sunt scenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae.**) Wenn aber von den Spielen der Histrionen die Rede war, so eiferten sie sehr heftig wider die darin herrschenden Mißbräuche: Histrionum impudicissimi motus quid aliud nisi libidines docent et instigant. — — Histrionum impudici gestus, in quibus infames feminas imitantur libidinesque, quas saltando exponunt, docent.***)

Allein der h. Thomas ersahe aus den Spielen der Histrionen seiner Zeit, daß sie von diesen schändlichen Ausschweifungen frei sein könnten, und drückt sich daher, wenn er untersucht, ob die Profession der Histrionen als erlaubt angesehen werden könne, folgendergestalt aus: Ludus, sicut dictum est supra, est necessarius ad conversationem vitae humanae; ad omnia autem, quae sunt utilia conversationi humanae deputari possunt aliqua officia licita, et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, id est, non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis, unde illi, qui moderate eis subveniunt, non peccant, sed juste faciunt mercedem ministerii eorum eis tribuendo. Et licet D. August. *super Joan.* dicat, quod donare res suas histrionibus, vitium est immane, hoc intelligi debet de illis, qui dant histrionibus, qui in ludo utuntur illicitis, vel de illis, qui superflue sua in tales consumunt, non de illis histrionibus, qui moderate ludo utuntur.†) Diese letzte Worte des heiligen Thomas zeigen deutlich, daß es zu seiner Zeit Histrionen gegeben, qui moderate ludo utebantur.

Der h. Antoninus, welcher eben diese Frage untersucht hat, bedient sich des Ansehens des h. Thomas, um sie der Meinung dieses Lehrers gemäß zu entscheiden. ††) Histrionatus ars, quia deservit humanae recreationi, quae necessaria est vitae hominis secundum *D. Thom.* 2. 2, Quaest. 168. art. 3. in *Resp. ad* 3., de se non est illicita, unde et de illa arte vivere non est prohibitum, ita tamen, quod fiat observatis debitis circumstantiis

*) *Tert., De spect.*
**) *S. August., De civit.* lib. 2. cap. 8.
***) *Lact.* lib. 6. *Divin. Institut.* cap. 20.
†) *Divus Thomas,* 2. 2, quaest. 168. art. 3. *in Responsione ad tertium.*
††) *Sanct. Antoninus in* 3. *parte suae Summae* tit. 3, cap. 4, sect. 12.

locorum, temporum et personarum; non enim decet clericum talia exercere. *De consec.* dist. 5: Non oportet nec in Ecclesia, nec tempore poenitentiae, ut quadragesimae.

Es bestärkt uns daher Alles in der Meinung, die wir angenommen haben, daß die italienische Komödie zu den Zeiten des h. Thomas ihren Ursprung von den Spielen der alten Mimen hergeleitet. Seit der Zeit sind die Rollen des Harlequins und der andern Mimen, die das italienische Theater besetzt hielten, noch weit mehr gereiniget worden, so daß sie ganz und gar nichts haben, was dem Wohlstande zuwiderlaufe.

Die italienischen Komödien des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts gaben dem Harlequin den Charakter eines Tölpels, eines Vielfraßes und eines boshaften Schalks, indem sie ihm auf eine sinnreiche Art die Bewegungen und die Spiele der Mimen ließen. Weil aber Alles mit der Zeit vollkommen wird, so haben ihm die französischen Schriftsteller, welche für unsere Vorfahren auf der italienischen Bühne in Paris Stücke verfertigten, Witz gegeben und ihn oft ganz gelehrt reden lassen. Seit Kurzem aber hat ihn ein berühmter Verfasser mit allgemeinem Beifalle moralisiren lassen, und ich weiß nicht, was unsere Nachkommen davon denken, und was diese ihm für einen neuen Charakter beilegen werden.

Viertes Hauptstück.

Was für eine Art von Komödie bei den Komödianten des zehnten, elften und zwölften Jahrhunderts üblich gewesen. Die geschriebene Komödie des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Die Tragödien und Komödien des sechzehnten Jahrhunderts.

Das, was man in dem vorhergehenden Hauptstücke gesagt hat, um zu erweisen, daß die Mimen beständig im Besitze des italienischen Theaters geblieben sind, kann uns behülflich sein, zu entdecken, was für eine Art von Komödien sie in den Jahrhunderten vorstellten, welche vor dem funfzehnten vorhergingen. Weil die alten Mimen die Atellanischen Komödien, welches die Possenspiele der Lateiner waren, angenommen hatten, so ist es wahrscheinlich, daß die neuen Mimen viel mehr diese Art von Stücken als die regelmäßigen Komödien des Terenz und Plautus

nachahmten, und daß sie diese Art von Possenspielen ohne Zweifel aus dem Stegreife [12]) spielten.

Wir finden das Spielen aus dem Stegreife auf unserm Theater; aber wie mag es wohl auf demselben sein eingeführt worden? Da wir sehen, daß es bei den Nachfolgern der alten Mimen im Gebrauch ist, ist es nicht ganz natürlich, zu vermuthen, es müsse bei ihnen ein altes Herkommen sein, eine Art von Komödie aus dem Stegreife zu spielen, die des Extemporirens fähig sei, und deren Anmuth und Lebhaftigkeit durch dasselbe vermehret werde? Es ist zwar wahr, daß die Entwürfe [13]) dieser alten Stücke, die wir im Italienischen scenarii nennen, nicht bis auf uns gekommen sind. Ich besitze einen, welcher ungefähr hundert Jahr alt ist; allein man kann nicht daraus klug werden, weil jede Scene nicht mehr als drei oder vier Worte enthält. Die Barbarei der Jahrhunderte vor dem vierzehnten war ganz und gar nicht geschickt, Komödien nach Art des Plautus und Terenz hervorzubringen, welche nicht eher als gegen das Jahr 1300 wieder hervorgezogen wurden; denn ich bin gewiß überzeugt, daß man schon vor der Erfindung der Druckerei regelmäßige Stücke verfertiget hat, und folglich lange Zeit vor den gedruckten Ausgaben, die man uns davon geliefert hat. So ward z. E. die Floriana zum ersten Male 1523 gedruckt, allein der Titel des zweiten Drucks von 1526 lehret uns, daß sie lange Zeit vorher verfertiget worden: Comedia antica heißt es auf demselben, emendata col Exemplare del proprio Autore, in terza Rima.

Ich vermuthe, daß diese Komödie wenigstens hundert Jahr vor Erfindung der Druckerei erschienen sei, und vielleicht wohl gar zu den Zeiten, in welchen D a n t e s lebte. Es ist unwidersprechlich, daß die Sprache dieser Komödie weit rauher ist als die Sprache des D a n t e s; sie ist in terza rima geschrieben, mit untermischten Strophen [14]) von acht elfsilbigen Versen und andern Strophen aus kleinen Versen nach Art der alten Ballate Carnascialesche der Stadt Florenz. Nun aber kann diese Art, eine Komödie abzufassen, aus dem funfzehnten Jahrhunderte nicht sein, und die Komödie Floriana kann daher schwerlich später als gegen 1400 sein verfertiget worden.

Die Calandra di Bernardo Divitio da Bibiena, poi Cardinale, ist gleichfalls 1523 gedruckt, obgleich der Druck des Exemplars, welches sich in der Bibliothek des Vatican's befindet, nach dem

---

12) à l'impromtu. — 13) les Sujets. — 14) mêlée de Stances.

Verzeichnisse des Allatius[15]) von 1524 ist. Allein ich kann mich in diesem Punkte unmöglich irren, weil ich selbst den Druck von 1523 unter meinem Vorrathe besitze.

Die Calandra ist in Prose und einer zierlichen Schreibart abgefaßt. Der Cardinal Bibiena starb im Jahre 1520, und ich bin gewiß überzeugt, daß es ein Werk seiner ersten Jugend gewesen sei; denn er gelangte gar bald zu wichtigen Bedienungen, welche ihm keine Zeit übrig ließen, sich mit solchen Beschäftigungen abzugeben. Ich vermuthe also, daß er diese Komödie zum Spätesten gegen das Jahr 1490 geschrieben habe, zu welcher Zeit er Secretär des Laurentius de Medicis war, der ihm die Aufsicht über den jungen Cardinal Johann de Medicis, seinen Sohn, aufgetragen hatte. Indem uns der Cardinal Bibiena in dem Vorredner[16]) zu seinem Stücke die Ursachen anzeigt, derenwegen er es in Prose geschrieben, so sagt er zugleich deutlich, daß es vor ihm verschiedene Komödien gegeben habe, welche in italienischen Versen oder auch wohl gar in lateinischen geschrieben gewesen. Ein Gleiches lehrt uns auch das Verzeichniß des Allatius, und gleichwohl giebt man der Calandra die Ehre, sie die erste von unsern Komödien zu nennen. Alle übrigen, die in dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte geschrieben sind, werden von einigen italienischen Schriftstellern in die Classe der Possenspiele gesetzt. Ich weiß nicht, ob sie Recht haben.

Seit 1300 bis 1500 gewann die italienische Sprache eine schönere Gestalt. Dantes fing an, und Petrarca, Boccaccio und Andere gaben ihr eine weit größere Vollkommenheit. Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts beehrten verschiedene große Männer Italien mit einer Menge von Werken, und die, welche für das Theater gemacht wurden, glänzten ungemein. Die Calandra del Cardinal Bibiena wird als die erste Komödie angeführt.

Kurze Zeit nach dem Abdrucke der Calandra erschienen die vier Komödien des Ariost, die er anfangs in Prose schrieb, hernachmals aber in Verse brachte. Was die Scolastica anbelangt, welches seine fünfte ist, so verfertigte er sie gleich anfangs in Versen, allein er hinterließ sie unvollkommen, und nach seinem Tode brachte sie sein Bruder zu Stande.

Zu eben der Zeit gab Gio. Giorgio Trissino sein Lustspiel I Similimi heraus, welches in Versen abgefaßt ist. Diesen

---

15) Allacci. — 16) dans le Prologue.

zwei geschickten Männern folgte eine große Anzahl von Dichtern, welche vortreffliche Komödien, theils in Prosa theils in Versen, verfertigten, und von welchen man mein Verzeichniß nachsehen kann.*)

Man muß hierbei anmerken, daß obgleich verschiedne dieser Komödien in Prosa geschrieben sind, sie dem ohngeachtet doch hochgeachtet werden.

Die Stücke des Firenzuola, des Salviati, des Domenichi, des Lorenzino de Medici, des Ambra und verschiedne andere werden als classische Schriften wegen der Reinigkeit der Sprache betrachtet.[17])

Alle diese Schriftsteller und eine große Anzahl andrer, welche gute Lustspiele verfertiget haben, haben Alles, was uns die Lateiner hinterlassen, entweder in die italienische Sprache übersetzt oder doch nachgeahmt und dadurch genugsam gezeigt, daß die Söhne die Kunst ihrer Väter gar nicht vergessen hatten, wie es sich Herr d'Aubignac eingebildet hat.

Ebenso verhält es sich mit der Tragödie. Trissino gab zuerst seine Sophonisbe und zu eben der Zeit Ruccelai seine Rosmunda heraus.

Man kann es nicht ohne Erstaunen bemerken, wie vollkommen die dramatischen Gedichte der Italiener gleich von ihrer ersten Geburt an waren. Es ist wahr, die Beispiele der Griechen und Lateiner bewahrten sie vor den Fehltritten, die sie in ihren ersten Versuchen hätten begehen können.

Alle, die auf den Trissino und Ruccelai gefolgt sind, haben sich es niemals in den Sinn kommen lassen, Tragödien in Prosa oder in drei Aufzügen zu verfertigen, in welchen das Erhabene und Possenhafte vermischt wäre, wie Herr d'Aubignac sagt, sondern lauter Tragödien in Versen und fünf Aufzügen, und zwar fast alle mit Chören.

Alle diese Tragödien folgen den vorgeschriebenen Regeln so genau, daß man ihren Verfassern fast vorwerfen sollte, sie hätten sich allzu sclavisch daran gebunden und die griechischen Originale

*) Ich will aus diesem Verzeichnisse, welches in eben diesem Theile der Geschichte der italienischen Bühne vorkömmt, ein andermal die vornehmsten anführen. — Ueber[setzer]. — [Vgl. über dieses Verzeichniß (Catalogue) die Anm. 3 auf S. 425. — A. d. H.]

17) et de tant d'autres font autorité de langue,

allzu buchstäblich nachgeahmet. Daher ist es auch gekommen, daß man die ohngefähr von 1500 bis 1600 verfertigten Tragödien in Italien für allzu grausam gehalten und kein Vergnügen daran gefunden hat. Endlich machte das allzu weit getriebne Schreckliche den Italienern ein solches Schauspiel ekel; denn die Poeten begnügten sich nicht damit, daß sie die Söhne ihre Mütter und die Väter ihre Kinder umbringen ließen: die Urnen, worinne die Glieder dieser ermordeten Kinder aufbehalten waren, wurden sogar auf die Scene gebracht, aus welchen man Stück vor Stück Alles herauszog, um es die Zuschauer sehen zu lassen.

Die italienische Tragödie hätte sich sehr leicht in diesem Stücke bessern können, so wie es bei andern Nationen geschehen ist, allein es wurde ihr die Zeit dazu nicht gelassen; sie fiel nicht allein aus eben dieser Ursache, sondern sie verschwand auch ganz und gar bei dem Verfalle der schönen Wissenschaften in Italien.

Fünftes Hauptstück.

Was für eine Art von Komödien bei den Schauspielern zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts im Gebrauche war. Verfall der schönen Wissenschaften in Italien. Verschlimmerung der guten Tragödie und guten Komödie.

Obgleich die regelmäßige Komödie seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Italien wieder zum Vorscheine zu kommen angefangen hatte, so gaben dennoch Diejenigen, welche die Profession der Schauspieler trieben, ihre alten Stücke deswegen nicht auf, sondern fuhren fort, aus dem Stegreife zu spielen. Ich habe die Beweise hiervon in meiner Sammlung an den theils gedruckten, theils geschriebenen Entwürfen solcher Stücke.[18]) Allein seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, als es Italien allen Nationen in den schönen Wissenschaften zuvorthat, stiftete die Nacheiferung und der Geschmack an den Wissenschaften verschiedne gelehrte Gesellschaften, und viele von den Gliedern derselben versuchten, es sei nun zum Zeitvertreibe oder in der Absicht, das Publicum an eine regelmäßigere Art von Schauspielen zu gewöhnen, die geschriebnen Komödien der besten Schriftsteller, so wie sie nach und nach zum Vorschein kamen, aufzuführen. Die

18) les canevas de ces Piéces.

gemeinen Komödianten aber nahmen sich wohl in Acht, ein Gleiches zu wagen, und sie würden auch gewiß Mühe und Zeit dabei verloren haben.

Flaminio Scala, genannt Flavio, welches ein berühmter Komödiant und das Haupt einer Bande war, spielte keine andre Komödien als die, welche vor ihm beständig auf dem Theater gewesen waren, nämlich Fabeln aus dem Stegreife mit unserm Harlequin, und dieses zwar zu einer Zeit, da die Mitglieder der Akademien die regelmäßigen Komödien aufführten, welche in Italien seit einem Jahrhunderte zum Vorschein gekommen waren. Eben dieser Flaminio Scala ließ im Jahr 1611 sein „Theater" drucken, worinne er ohne alle Abwechslung der Reden bloße Entwürfe von seinen Stücken giebt, die zwar nicht so gar kurz sind als diejenigen, die wir noch brauchen und hinter den Scenen, während dem Stücke zur Nachricht für die spielenden Personen, anschlagen,[19]) aber auch nicht so weitläuftig, daß man sich den geringsten Begriff von dem Gespräche daraus machen könne. Sie merken blos und allein das an, was der Schauspieler auf der Scene zu thun hat, die Handlung, auf die es ankömmt, und weiter nichts.

Flaminio Scala war der Erste, welcher Entwürfe[20]) zu Komödien verfertigte und sie drucken ließ. Die Einrichtung seiner Fabeln ist sehr schwach, und ich wollte fast sagen schlecht; überhaupt aber ist der größte Theil derselben ärgerlich.[21]) Da ihm aber dennoch das Verdienst der Erfindung gehörte, so erwarb er sich auch die Lobsprüche der besten Poeten seiner Zeit, deren Sonette vor seinem Buch befindlich sind, und die diesen Verfasser bis auf die höchste Staffel der Ehren in seiner Gattung erheben, weil er die besten Komödien, die man noch jemals gesehen, auf den Schauplatz gebracht habe.

Man wird sich hoffentlich nicht einbilden, daß diese geschickten Leute durch die großen Lobsprüche, welche sie dem Flaminio Scala ertheilten, ihn über die vortrefflichen Schriftsteller haben hinaus setzen wollen, welche zu den Zeiten dieses Komödianten lebten, oder daß sie auch nur zwischen seinen elenden aus dem Stegreife gespielten Fabeln und den schönen geschriebenen Komödien eines Lasca, eines Secchi und so vieler Andern, die

---

19) dont nous nous servons et que nous exposons acerochés aux murs du Théâtre par derriere les coulisses. — 20) des Canevas. — 21) très-scandaleuse.

damals lebten, eine Vergleichung anstellen wollen! Dieses würde eine unverantwortliche Ungereimtheit sein. Nein, es kam hier gar auf keine Vergleichung an, sondern die Dichter, welche dem Theater des Flaminio Scala ihren Beifall ertheilten, erklären sich deutlich genug, wenn sie sagen, daß bis auf ihn die Komödianten nichts aufgeführt hätten, was mit seinem Theater könne verglichen werden: das ist, auf dem komischen Theater der für Geld spielenden Komödianten. Die guten gedruckten Komödien, welche zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erschienen waren, hatten dem Flaminio Scala die Augen eröffnet und ihn gelehrt, seinen extemporirten mimischen Spielen eine leidlichere Form zu geben, welche übrigens in Ansehung der Action und des Komischen vortrefflich sein konnten, nur daß ihnen ganz und gar die Einrichtung fehlte, welche der theatralischen Handlung eine gewisse Harmonie giebt und sie auf den Staffeln, welche die gesunde Vernunft vorschreibt, hinaufführet.

Man wird ohne Zweifel hier nicht ohne Vergnügen angemerkt finden, daß es um die Zeit des Flaminio Scala war, als die Weibspersonen auf die Bühne gebracht wurden, nämlich gegen das Jahr 1560. Wenn Scala auch damals noch nicht Komödiant war, als dieses geschah, so hat er doch wenigstens ein Augenzeuge von dieser Neuigkeit sein können. Ich gründe mich hierinne auf das Zeugniß des Pietro Maria Cecchini, genannt Frittelino, welcher die Rolle des Harlequins spielte und uns in einem kleinen Werke, welches er über die Komödie geschrieben, meldet, daß die Frauenspersonen erst seit funfzig Jahren auf die Bühne gebracht worden. Sein Werk aber hat er selbst im Jahr 1616 drucken lassen und es dem Cardinal Borghese zugeeignet. Da er also ein Zeitgenosse des Flaminio Scala war, so sieht man leicht, daß Beide von dieser Epoche nicht weit entfernt gewesen, und man kann ohne Gefahr behaupten, daß sie die Komödiantinnen werden gekannt haben, die das Theater zuerst betraten. Eben dieser Cecchini meldet uns auch, daß vorher die weiblichen Rollen von jungen verkleideten Mannspersonen wären gespielt worden.

Aus Allem dem nun, was ich itzt gesagt habe, sollte man mit Grunde schließen können, daß die geschriebenen Komödien von den Komödianten von Profession nicht gebraucht worden. Es ist wahr, sie stunden lange Zeit an, dergleichen Stücke dem Publico vorzustellen, dessen Geschmack an Possen und an einer Art des Komischen, deren die geschriebenen regelmäßigen Lust-

spiele nicht fähig sind, ihnen nicht unbekannt war; sie begnügten sich lange Zeit, nichts als Stücke aus dem Stegreife zu spielen: endlich aber wagten es doch Einige von ihnen, welche mehr Herz hatten, geschriebene Komödien aufzuführen, und ich kann versichern, daß der größte Theil der besten, nachdem sie von den Gliedern der Akademie vorgestellet worden, auch von den Komödianten vorgestellet wurden. Cecchini versichert uns dessen in seiner kleinen Abhandlung von der Komödie. Verschiedene Stücke wurden sogar in der Folge für die Komödianten verfertiget, welche sie zu allererst öffentlich aufführten. Um nicht verdrießlich zu fallen, will ich blos drei Beispiele anführen. Comedia di Agostino Ricchi da Lucca, intitolata: I tre tiranni, recitata in Bologna a N. Signore et a Cesare il giorno della commemorazione della corona di sua Maesta. Ein anderes Exempel: Gli inganni, comedia del Signor Nicolo Secchi, recitata in Milano, l'anno 1547, dinanzi a la Maesta del Re Filippo. Und das dritte: Le due Persilie, comedia di Gioanni Fedini, pittore Fiorentino, fatta recitare da gli illustri Signori, il Signor Gerolamo e il Signor Giulio Rossi de Conti di San Secondo, alla presenza delle Gran Principesse di Toscana, il di 16 di Febraio 1582 in Firenze.

Auf dem Titel dieser drei Komödien lieset man es nicht, von welcher Akademie sie wären vorgestellet worden, welches man bei so ruhmvollen Gelegenheiten gewiß nicht würde verschwiegen haben. Es ist also zu vermuthen, daß sie von Komödianten gespielt worden, welche ihren Harlequin, im Falle sie ihn nicht brauchten, ruhen ließen. Diese Muthmaßung ist um so viel wahrscheinlicher, weil der Pastor fido del Guarini von dem Tage an, da er an das Licht trat, allezeit von Komödianten ist gespielt worden, und zwar von eben den Komödianten, welche des Tages vorher Harlequin, der dumme Bediente gespielt hatten, und des Tages darauf Harlequin, der Meister in der Liebe spielten, zwei alte Komödien aus dem Stegreife, welche sehr mimisch, aber gar nicht regelmäßig sind und noch bis itzt auf dem Theater gebraucht werden. Zu meiner Zeit hat man ein Gleiches bei den Vorstellungen in Versen oder in Prose gethan, in welchen Harlequin keine Rolle haben konnte.

Wir dürfen daher nicht zweifeln, daß die Komödianten nicht zu gleicher Zeit Komödien aus dem Stegreife nach der alten Art und geschriebene Komödien und Tragödien sollten gespielt haben; wodurch denn ihr Theater die gedoppelte Eigenschaft bekam, daß es sowohl das Große und Gute als das Possenhafte und Komische

vorstellte. Diese Methode hat beständig bis auf meine Abreise aus Italien fortgedauert, ohne daß einer von den Komödianten meiner Zeit oder der Zeiten meiner Vorfahren es zuerst gethan zu haben hätte vorgeben können; sondern man ist beständig hierinne dem eingeführten Gebrauche gefolgt.

Nach dem sechzehnten Jahrhunderte, um 1620, geriethen die schönen Wissenschaften in Italien in einen sehr großen Verfall, und es wäre in der That ein Wunder gewesen, wenn sich das Theater dieses Verfalls ohngeachtet in seiner Regelmäßigkeit erhalten hätte. Die Tragödien bekamen eine andere Gestalt, und man führete an ihrer Statt spanische Komödien oder Tragikomödien auf, die man entweder übersetzte oder zu ihrer Nachahmung verfertigte.[22]) Der Kaiser Karl der Fünfte ließ in den Königreichen Neapolis und Sicilien, in dem Herzogthum Mailand und in andern Provinzen verschiedene Höfe spanischer Herren, und hiedurch ward zu dem Verderben des Theaters Gelegenheit gegeben.

Es ist wahr, auch mitten in diesem Verfalle fand sich von Zeit zu Zeit noch ein glückliches Genie, welches eine Tragödie in Versen und nach den Regeln an das Licht stellte; allein diese Verfasser ließen blos ihre Arbeit drucken, ohne sie den Komödianten zu geben.

Man sahe sie auch sehr selten auf den besondern Bühnen der Akademien, welche bereits in verschiedenen Städten Italiens unterzugehen anfingen, erscheinen; und endlich war der Name einer Tragödie in unsern Landen ganz fremd geworden. Die Ungeheuer, welche auf die Tragödien gefolgt waren, führten den glorreichen Namen derselben nicht, es sei nun, weil ein böser Geist ihn gänzlich aus dem Gedächtnisse der Menschen verbannt hatte, oder weil sich die Verfasser schämten, ihn zu brauchen. Man nennte sie opere tragiche, opere regie, opere tragicomiche, opere tragisatirocomiche etc. und machte sie in Prosa und drei Aufzügen. Der Harlequin und alle übrige verlarvte Schauspieler wurden darinne aufgeführt, und unsere tragische Bühne wurde dadurch vollends zu Grunde gerichtet. Die geschriebene Komödie wich gleichfalls der Komödie aus dem Stegreife, welche nochmals einzig und allein das Feld behielt. Die aus dem Spanischen übersetzten Tragikomödien, als: Das Leben ist ein Traum, Das Gastmahl des Don Pedro und andre

22) que l'on traduisit, ou que l'on fit à leur imitation.

Stücke von dieser Art, waren die größten Zierden des italienischen Theaters.

Von solchen Werken ohne Zweifel hat Herr d'Aubignac reden wollen, welches die einzigen waren, die er kannte, und von welchen er glaubte, daß sie die Italiener für Tragödien hielten. Ich bin vollkommen seiner Meinung, daß sie nichts taugen.

Sechstes Hauptstück.

Von Einführung der verschiedenen Mundarten der verlarvten Schauspieler in der italienischen Komödie. Berühmte Schauspieler damaliger Zeit. Von der Art, die Komödie aus dem Stegreife zu spielen. Von der Bedeutung des Worts *lazzi*.

In dem vorhergehenden Hauptstücke haben wir gesehen, daß Flaminio Scala, genannt Flavio, der Erste gewesen, welcher bloße Entwürfe von Komödien anstatt der geschriebenen Komödien drucken lassen. In den funfzig Entwürfen seines Theaters bemerkt man, daß Harlequin nicht der einzige verlarvte Schauspieler gewesen, sondern daß es auch einen Pantalon, einen Burattino, einen Gratiano Dottore, einen Capitan Spavento, einen Cavicchio, einen Pedrolino und verschiedene andere gegeben. Unter diesen Namen finden wir die vier verlarvten Schauspieler unsers itzigen Theaters, wovon der eine nach der Venetianischen, der andere nach der Bolognesischen und die zwei Zanni, Harlequin und Scapin, nach der Bergamischen oder lombardischen Mundart sprechen. Wenn wir den einzigen Harlequin ausnehmen, der, wie man gesagt hat, aus den Mimen der Lateiner entsprungen ist, so sind die übrigen ganz gewiß von der neuen Erfindung der damaligen Zeit. Flaminio Scala zwar ist der Erfinder nicht gewesen, weil er sonst schwerlich würde unterlassen haben, es uns zu melden; und wenn er ja aus Bescheidenheit davon hätte schweigen wollen, so würde uns doch Francesco Andreini, genannt il Capitano Spavento, welches Einer von seiner Gesellschaft war und die Vorrede zu dem Buche seines Freundes gemacht hat, davon Nachricht gegeben haben. Ebenso

wenig glaube ich, daß die Maskeraden in den Städten Italiens die Komödianten auf den Einfall gebracht, die Alten ihres Theaters und überhaupt alle Bedienten zu verlarven und jedem derselben eine besondere Mundart zu geben. Wir müssen uns also mit unsern Muthmaßungen auf eine andere Seite wenden.

Ruzante, welcher von Padua gebürtig war, gab gegen 1530 sechs geschriebne Komödien in Prosa und fünf Aufzügen heraus. Alle Personen haben darinne eine eigene Mundart: das Venetianische, das Bolognesische, das Bergamische, die Bauersprache um Padua, das Florentinische und sogar Neugriechisch mit Italienischem vermischt kömmt darinne vor.

Ich glaube, Ruzante ist von dem Plauto auf den Einfall gebracht worden, verschiedene Mundarten in seine Komödie zu bringen, und die Maskeraden des Carnevals haben ihm vielleicht die Kleidungen und Charaktere seiner Personen an die Hand gegeben. Plautus führt in seinem Lustspiele Pönulus einen Karthaginenser auf, welcher seine Sprache redet und damit zu Wortspielen in der lateinischen Sprache Gelegenheit giebt, welches ungemein lustig ausfallen mußte. Ruzante hat ein Gleiches gethan, indem er einer von seinen Personen das Neugriechische in den Mund gelegt, welches zu Wortspielen in dem Italienischen Anlaß geben muß.

Dieser Dichter ist auf Mittel bedacht gewesen, auch sogar seine Alten komisch zu machen, welches sonst sehr frostige Personen sind, wenn man ihre Charaktere nicht ein Wenig übertreibt. Er verkleidete sie daher, und zwar den einen in einen Pantalon, welchem er Venetianische Kleidung und Mundart gab, und den andern in einen Bolognesischen Doctor. Die Bergamische Mundart legte er den Bedienten bei und wählte lieber diese als eine andere, weil die Stadt Bergamo in dem Rufe steht, daß es entweder dumme Gecken oder Betrieger sind, welche den gemeinen Pöbel derselben ausmachen. Der Bergamische Harlequin bekam also den Charakter eines dummen Gecken und der Bergamische Scapin den Charakter eines Betriegers. Was aber die Masken dieser Personen anbelangt, so können sie ganz auf einmal aufgekommen sein, indem die Masken allezeit in Italien sehr gewöhnlich gewesen, oder können sich auch mit der Zeit verbessert haben.

Die Komödien des Ruzante stehen in großem Ansehen; allein man kann nicht leicht einen Geschmack daran finden, weil es sehr schwer ist, so viel verschiedene Mundarten zu verstehen,

Bernardinus Scardeonius sagt in seinem Werke De antiq. Urbis Patavii auf der 255. Seite von diesem Dichter, welcher mit seinem eigentlichen Namen Angelus Beolcus hieß, erstaunliche Dinge; denn wenn es nach ihm geht, so hat Ruzante den Plautus in Verfertigung der Komödie und den Roscius in Vorstellung derselben übertroffen. Ich will blos den Schluß von dem, was Scardeonius von ihm sagt, nebst seiner Grabschrift hier anführen: Sepultus est Patavii in aede divi Danielis, juxta pratum Vallis, anno Domini MDXLII. Martii. Cui Joannes Baptista Rota noster, ei summopere affectus, hanc monumenti inscriptionem constituit.

V. S.
ANGELO BEOLCO RUZANTI PATAVINO
Nullis in scribendis agendisque Comoediis
Ingenio, facundia, aut arte secundo
Jocis et sermonib. agrest.
Applausu omnium facetiss:
Qui non sine amicor. moerore e vita
Decessit ann: Domini MDXLII.
Die XVII. Martii:
Aetatis vero XL.
Jo: Bapt: Rota Patavinus tantae praestantiae
Admirat. pign. hoc sempit. in testimon.
Famae ac Nomin.
P. C.
Ann. a mundo redempt. MDLX.

Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich vermuthe, Ruzante habe den Komödianten den Weg eröffnet, in ihren Stücken alle die Mundarten und alle die Kleidungen einzuführen, die er in seine Komödien gebracht hatte. Hierdurch bereicherten sie ihr Theater mit einer beständigen Maskerade, welche dem italienischen Theater[23]) einen großen Glanz giebt.[24]) Ich tadle sie daher nicht, daß sie in dem sechzehnten Jahrhunderte, in welchem das geschriebene Theater so schön und regelmäßig war, den Harlequin

---

23) Comedie Italienne.

24) Hier folgt im Orig. noch eine Verweisung auf die S. 425 von Lessing erwähnten „in Kupfer gestochenen Charaktere der wälschen Bühne". Vgl. auch Anm. 3 oben. — A. d. H.

und die übrigen verlarvten Schauspieler nicht aufgegeben, noch die ganze Komödie aus dem Stegreife vertilgt haben, um sich einzig und allein an die guten in Prosa oder in Versen geschriebenen Komödien zu halten, welche, wie die Komödien des Plautus und Terenz, die schöne Natur nachahmen, und worinne alle Schauspieler einerlei Mundart reden.

Diese Komödianten thaten eben das, was ein guter Wirth thut, der, ob er sich gleich ein neues Kleid machen lassen, dennoch das alte sorgfältig aufhebt, um sich desselben im Falle der Noth bedienen zu können. Wenn sie ein ganzes Jahrhundert hindurch den Harlequin und ihre Komödie aus dem Stegreife aufgegeben hätten, um sich einzig und allein an die gute geschriebene Komödie zu halten, so würden sie ihrem gänzlichen Untergange gewiß sehr nahe gewesen sein, als der gute Geschmack sich in Italien verlor und die Bühne durch die spanischen Stücke, welche man naturalisirte, ganz und gar umgekehrt wurde.[25]) Sie befanden sich sehr wohl dabei, die guten geschriebenen Komödien mit ihren alten Komödien abzuwechseln; sie verloren zwar vielleicht auf zwei oder drei Tage in der Woche ihren Harlequin, Pantalon, Doctor und andere verlarvten Personen, allein dafür ließen sie sie auch die übrigen Tage mit desto mehrerm Glanze erscheinen, und dieses zwar wegen des kleinen Zwischenraums, den die gute geschriebene Komödie eingenommen, welche von den Zuschauern für frostig gehalten wurde, weil sie an das Spiel und die Maske des Harlequins gewöhnt waren, welcher damals gefiel, noch gefällt und beständig gefallen wird.

Wir haben also gewiesen, daß Ruzante die verlarvten Personen auf das italienische Theater gebracht. Die Entwürfe des Flaminio Scala, welcher sie bereits auf der Bühne fand, zeigen, daß sie während der Zeit von dem Ruzante bis auf ihn sich auf derselben festgesetzt und sich der vornehmsten Rollen bemächtiget hatten. Die verschiedenen Mundarten, welche diese Personen redeten, verschafften ohne Zweifel eine neue Art von Vergnügen, weil alle die verschiedenen Völker Italiens einen Geschmack daran fanden und sie auf ihren Bühnen mit einander um die Wette einführten. Bologna hat außer dem Doctor einen Narcissino Dessevedo de Malalbergo erscheinen lassen, Romagna einen Packträger, welcher seine schlechte Pöbelsprache redet,

25) et que le Théâtre changea du blanc au noir par les Piéces Espagnoles qu'on naturalisa Italiennes.

Mailand einen Beltrame, Neapolis den Scaramouche und Polichinel, Calabrien die Giangurgoli, und auch Genua hat ebensowohl als die andern Städte Italiens seine Sprache auf die Bühne gebracht.

Die Herrschaft der Spanier in Italien zog verschiedne Komödianten ihrer Nation in dieses Land, und das Theater bekam dadurch Capitäne, welche entweder nichts als Spanisch oder einen Mischmasch von beiden Sprachen redeten. Unter diesen Capitäns sind einige sehr vortreffliche gewesen, und noch bis itzt sind die Capitäns Spavento, Matamors e Sangre e Fuego nicht ganz vergessen. Dieser Charakter ist in den letzten zwanzig Jahren des vergangenen Jahrhunderts ganz und gar weggefallen.

Seit dem Jahr 1600 bis 1700 verlor das italienische Theater unendlich viel durch die schlechten spanischen Komödien und Tragikomödien, welche häufig auf der Bühne erschienen und die Hoffnung immer mehr und mehr entfernten, die gute Tragödien und gute Komödien in Italien einmal wieder zu sehen. Desto mehr aber gewann es von Seiten der guten Schauspieler, welche die Stücke vorstellten und ihre Kunst auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit trieben, daß sie an alle europäische Höfe berufen wurden. Der Kaiser und der König von Frankreich überschütteten sie mit Ehre und Gnadenbezeugungen. Ich besitze eine gedruckte Copie von den Briefen des Kaisers Matthias, durch die er den Pietro Maria Cecchini, einen witzigen und gelehrten Mann, welcher die Rolle des Harlequins spielte, in den Adelstand erhob.

Um zu beweisen, daß ehrbare Komödianten, welche die Wohlanständigkeit weder durch ihre Worte noch durch ihre Handlungen verletzen, der Achtung der größten Fürsten würdig sind, berichtet uns Nicolo Barbieri, genannt Beltrame, in seinem Buche, welches den Titel Supplica führet und eine Abhandlung von der Komödie ist, daß der König Ludewig XIII. ihn mit seinem Schutze beehrt und mit Wohlthaten überhäuft habe. Johann Baptista Andreini, welcher die Rolle des Liebhabers spielte, wurde gleichfalls der Hochachtung dieses großen Monarchen gewürdiget. Ich habe bis hieher eine gelehrte Anekdote versparen wollen, die zur Geschichte unsers Theaters gehört und nicht unnütze sein wird.

Der h. Carolus Borromäus, Cardinal und Erzbischof von Mailand, wollte wissen, was man für Komödien zu seiner Zeit spielte. Er ernennte daher eine Person, welche die Entwürfe derselben untersuchen mußte, und wenn weder in der

Handlung noch in der Ausführung des Stücks etwas zu finden war, das der unschuldigen Jugend anstößig oder christlichen Zuschauern ärgerlich sein könnte, so ertheilte der heilige Cardinal seine Billigung und unterzeichnete den Entwurf mit seiner eignen Hand. In meiner ersten Jugend habe ich eine alte Komödiantin gekannt, welche auf dem Theater Lavinia hieß und in ihrer väterlichen Erbschaft eine ziemliche Anzahl solcher von dem h. Carolus Borromäus unterzeichnete Entwürfe überkommen, nach und nach aber dieselben unter Gelehrte vertheilt hatte, von welchen sie inständig darum gebeten wurde.

Agata Calderoni, genannt Flaminia, meiner Frauen Großmutter, hat diese Entwürfe gesehen und untersucht und mich versichert, daß sie lange Zeit gegen ihre gute Freundin Lavinia unwillig gewesen, weil sie keinen einzigen davon aufgehoben. Aller dieser Versicherungen aber ohngeachtet war ich noch nicht damit zufrieden, sondern hätte lieber selbst einen derselben sehen mögen.

Fast ganzer zwanzig Jahr habe ich in den vornehmsten Städten Italiens, welche ich von Zeit zu Zeit mit meiner Gesellschaft besuchte,[26]) in den Cabinettern und Bibliotheken berühmter Männer nachgesucht, ob ich keinen von diesen Entwürfen wieder auftreiben könnte; aber meine Mühe war vergebens. Ich erkundigte mich überall darnach, und Niemand konnte mir Nachricht davon geben. Endlich sagte mir Herr Angelo Costantini, welcher ehedem unter dem Namen Mezetin in der Gesellschaft italienischer Komödianten, die vor den unsrigen in Paris gespielt hat, ganz Frankreich so viel Vergnügen gemacht, daß er zwei dergleichen Entwürfe in der Galerie des Herrn Canonicus Settala zu Mailand gesehen habe, die wahrscheinlicher Weise von der Anzahl derer möchten gewesen sein, welche die gedachte Lavinia hier und da verschenkt. Ich schrieb sogleich an einen guten Freund nach Mailand, um eine Abschrift davon zu haben. Man antwortete mir, daß man zwar diese Entwürfe in dem Verzeichnisse von dem kostbaren Cabinette des verstorbenen Canonicus Settala genannt und eingetragen finde, daß man aber die Originale selbst der genauesten Untersuchung ungeachtet nicht habe finden können. Mein Freund hat sich hiermit noch nicht begnügt, sondern auch in der Ambrosianischen Bibliothek nachgesucht und unter den Handschriften eine gefunden, in welcher gemeldet wird,

26) où j'allois de tems-en-tems pour l'exercice de ma profession.

daß der h. Carolus Borromäus es bei der Regierung dahin gebracht habe, daß die Entwürfe der Komödien, ehe sie öffentlich vorgestellet worden, vorher von dem Propste von St. Barnabas hätten müssen untersucht werden. Hieraus nun läßt sich hinlänglich muthmaßen, daß diese Entwürfe, nachdem sie der Propst von St. Barnabas untersucht, zu dem h. Cardinal gebracht worden, welcher sie mit eigner Hand unterschrieben und hernach den Komödianten ausgeliefert hat. Das Verzeichniß von dem Settala'schen Cabinette bemerket auch noch, daß diese Entwürfe unter die Seltenheiten dieses berühmten Cabinets gelegt gewesen, und daß sie vielleicht von Jemand entwendet worden, welcher sie gern selbst besitzen wollen.

Wenn mein Buch das Glück hat, gelesen zu werden, und Einigen von Denen unter die Hände fallen sollte, welche dergleichen Entwürfe noch aufbewahren, so hoffe ich, daß sie sich selbst entdecken werden, und ich ersuche sie zugleich auf das Gehorsamste, die Gütigkeit zu haben und mir eine Abschrift von diesen Originalen zukommen zu lassen.

Nachdem ich den Anfang und den Fortgang der italienischen Komödie aus dem Stegreife gezeigt, so hoffe ich, daß es meinen Lesern nicht unangenehm sein wird, wenn ich ihnen sage, was ich von dieser Italien eigenthümlichen Art der Schauspiele denke. Man kann ihr gewisse Annehmlichkeiten nicht absprechen, die ihr eigen sind, und deren sich die geschriebene Komödie niemals rühmen kann. Das Extemporiren [27]) giebt Gelegenheit zur Abwechslung des Spiels, so daß, wenn man ebendenselben Entwurf verschiedenemal wiedersieht, man jedesmal fast ein anderes Stücke sehen kann. Der Acteur, welcher aus dem Stegreife spielt, spielt lebhafter und natürlicher als der, welcher eine gelernte Rolle spielt; dasjenige, was man selbst hervorbringt, empfindet man besser und sagt es also auch besser als das, was man durch Hülfe des Gedächtnisses von Andern erborgt. Allein diese Vortheile der extemporirten Komödie werden durch sehr viele Unbequemlichkeiten erkauft; sie setzt sinnreiche Schauspieler voraus, welche an Talenten einander fast gleich sein müssen; denn das Unglücklichste bei dem Extemporiren ist dieses, daß das Spiel des besten Acteurs zugleich von dem Spiele Desjenigen abhängt, mit welchem er redet. Wenn er mit Einem zusammenkömmt,

---

27) L'impromtu.

welcher nicht gleich den rechten Punkt, wenn er antworten muß, zu treffen weiß, oder welcher ihn zur unrechten Zeit unterbricht, so wird seine ganze Rede matt werden, und seinen Gedanken wird die gehörige Lebhaftigkeit fehlen. Die Gestalt, das Gedächtniß, die Stimme und selbst die Empfindung sind daher zu einem Komödianten noch nicht zureichend, welcher aus dem Stegreife spielen will. Wenn er keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft besitzt; wenn er sich nicht mit aller Leichtigkeit auszudrücken weiß; wenn er nicht alle Annehmlichkeiten der Sprache in seiner Gewalt hat; wenn er nicht mit allen nöthigen Kenntnissen versehen ist, welche die verschiedenen Stellungen[28]) seiner Rolle erfordern können: so wird er es nimmermehr zu etwas darinne bringen. Was für eine Erziehung wird nicht erfordert, einen solchen Schauspieler zu bilden! Und was für Hindernisse finden nicht Diejenigen, welche zu dieser Profession bestimmet werden, eine dergleichen Erziehung zu erhalten! Die Seltenheit der Schauspieler also, welche mit so vielen Talenten alle Gelehrsamkeit verbinden, die sie bei ihrer Kunst brauchen können, hat oft verursacht, daß die extemporirte Komödie schlecht ausgefallen. Um sie nun aufrecht zu erhalten und in den Stand zu setzen, daß sie auch von mittelmäßigen Acteurs könne gespielt werden, ist man genöthiget worden, seine Zuflucht zu den Monologen und zu einer Art von topischen Fächern zu nehmen, welche die Italiener robbe generiche nennen, und deren sich die Schauspieler nach Maßgebung des Inhalts und der Stellung einer jeden Scene bedienen.[29]) Diese Art, die Unterredung zu unterhalten, taugt nichts; denn es geschieht oft, daß dadurch die schönsten Maximen so übel angebracht werden, daß sie sich zu dem gar nicht schicken, was der Acteur von sich sagen soll, und also durchaus abgeschmackt werden. Diese Unbequemlichkeit verursacht noch eine andere. Wenn derjenige Komödiant, welcher nichts Anders als das weiß, was er auswendig gelernt hat, und oft auch nicht einmal versteht, was er sagt, nach einer Scene, in welcher er die schönsten Gedanken, die er dem Dichter, nicht aber seiner Einbildungskraft schuldig ist, ausgekramt und den Zuhörer durch diesen erborgten Schimmer gerührt hat; wenn, sag' ich, dieser Komödiant seine Gebieterin oder seinen Freund nun verlassen

---

28) Situations. — 29) on a été obligé de recourir aux Monologues et à ces l i e u x c o m m u n s que les Italiens appellent *Robbe Generiche* dont les Acteurs se servent suivant l'i n t e r ê t et la s i t u a t i o n de la Scene.

hat und mit seinem Bedienten extemporiren soll, dessen lazzis und Theaterspiele nothwendig erfordern, daß er aus dem Stegreife darauf antworte: so werden ihn seine topischen Fächer zu nichts nützen, und er wird sich in solcher Verwirrung befinden, daß man ihn gar bald für das erkennen wird, was er ist. Wenn er sich in der vorhergehenden Scene durch eine edle und prächtige Rede die Aufmerksamkeit der Zuhörer erworben hat, so wird man ihn nunmehr so gemeine Ausdrücke brauchen und eine so niedrige Sprache führen hören, daß er ebendemselben Publico unerträglich wird, dessen Beifall er sich einen Augenblick vorher erwarb. Dieses ist die schlimme Seite der italienischen Komödie aus dem Stegreife: ein Fehler, welcher in den vierzig Jahren, als so lange ich das Theater kenne, beständig geherrscht hat.

Die gewöhnlichste Zuflucht derjenigen Komödianten, welche es selbst merken, daß sie zur gehörigen Unterhaltung des Gesprächs nicht geschickt genug sind (eine Zuflucht, deren sie sich oft ohne alle Ueberlegung bedienen), ist ein gewisses Theaterspiel, welches wir lazzi nennen. Weil der wahre Sinn dieses Worts nicht eben sehr bekannt ist, so wollen wir uns bemühen, den gehörigen Begriff davon festzusetzen, damit man einsehe, bei welcher Gelegenheit man sich desselben bedienen könne.

Wir nennen lazzi dasjenige, was der Harlequin oder die andern verlarvten Acteurs mitten in einer Scene thun, die sie durch Zeichen des Erstaunens oder durch Possen unterbrechen, welche mit der Sache, von welcher gehandelt wird, gar nichts gemein haben, und zu welcher man doch immer wieder zurückkommen muß. Diese Unnützlichkeiten also, welche blos in dem Spiele bestehen, das der Acteur nach seinem Genie erfindet, sind es, welche die italienischen Komödianten lazzi nennen. Ich habe mich bei alten Komödianten um die wahre Bedeutung dieses Worts erkundiget, allein sie haben meiner Neugierde keine Genüge thun können. Endlich habe ich in den alten Entwürfen nachgesucht, welche itzt bei der Profession von gar keinem Nutzen sind, weil sie nicht umständlich genug sind und man ganz und gar nicht daraus klug werden kann, und glaube, daß die Bedeutung dieses Ausdrucks ganz ohnfehlbar durch das Wort selbst angezeiget werde.

Die Komödianten, unsere Vorfahren,[30]) welche es ohne

---

30) Les Comédiens nos Prédécesseurs.

Zweifel vergessen und dadurch verstümmelt hatten, daß sie es mit einem einzigen z aussprachen, lazi, haben vielleicht geglaubt, daß es in den alten Entwürfen ein orthographischer Fehler sei, wenn sie es mit einem doppelten z geschrieben gefunden, und haben daher bei dem Abschreiben manchmal ein einfaches z daraus gemacht. Ich habe gleich anfangs gedacht, daß die Alten wohl Recht könnten gehabt haben, und untersuchte daher, was das Wort lazzi sagen wolle. Weil die italienischen Komödianten gemeiniglich die lombardische Sprache, mit einigen toscanischen Worten untermengt, reden, so kann man gar wohl lazzi, welches ein lombardisches Wort ist, anstatt lacci gesagt haben, welches ein toscanisches ist. Lazzi oder lacci aber heißt auf Deutsch Bänder.[31]) Wir wollen nunmehr sehen, ob diese Bedeutung sich zu dem, was unserer Profession angehet, schickt.

Es ist gewiß, daß, wenn Harlequin seinen Herrn mit ernsthaften Angelegenheiten beschäftiget findet und desselben Reden und Handlungen durch seine Possen unterbricht, er den Lauf der Scene gleichsam aufhält und den Faden eines Werks, welches sein Herr angefangen hatte, zerschneidet. Da er aber gleichwohl wieder auf den Inhalt der unterbrochenen Scene zurückkommen muß, so ist es nöthig, daß seine Possen, die zur Sache selbst nicht gehören, die Handlung wieder so verknüpfen, daß sie ein Theil der angefangenen Materie, die man nun wieder fortsetzet, zu sein scheinen. Und daher kömmt es denn, daß man Possen lazzi oder lacci genennet hat.

Ich will ein Beispiel von dieser Kunst geben, welches den Komödianten, die sie nicht verstehen, zur Regel und den Zuschauern zum Unterrichte dienen kann, wenn sie davon urtheilen wollen. Ich will eine von den allerältesten Komödien unsers Theaters nehmen.

In dem Stücke Arlequin dévaliseur de maisons sind Harlequin und Scapin Bediente der Flaminia, welches ein armes von ihren Eltern entferntes Mädchen ist, das in die äußerste Dürftigkeit verfallen. Harlequin beschweret sich gegen seinen Kameraden über die verdrießlichen Umstände und über den Mangel, in welchem er sich seit langer Zeit befindet. Scapin tröstet ihn und verspricht, Rath zu schaffen; unterdessen aber befiehlt er ihm, einen Lärm vor dem Hause zu erregen. Flaminia kömmt

31) signifie en François *Liens*.

auf das Geschrei des Harlequins heraus und fragt ihn um die Ursache; Scapin entdeckt ihr die Ursache ihres Streits, und Harlequin schreit beständig, daß er sie verlassen wolle. Flaminia bittet ihn, sie nicht zu verlassen, und empfiehlt sich dem Scapin, welcher ihr einen Vorschlag thut, um sie[32]) aus ihrem Elende auf eine anständige Weise zu reißen. Mittlerweile aber Scapin der Flaminia seinen Anschlag mittheilet, unterbricht Harlequin die Scene durch verschiedene lazzi. Bald bildet er sich ein, als ob er in seinem Hute Kirschen habe, und thut, als ob er sie esse und die Kerne dem Scapin ins Gesicht werfe; bald thut er, als ob er eine Fliege erhaschen wolle, ihr auf eine komische Art die Flügel ausreiße und sie esse; bald macht er andere Streiche, und dieses eben ist das Theaterspiel, welches man lazzi nennt. Diese lazzi unterbrechen zwar beständig die Rede des Scapin's, zugleich aber geben sie ihm auch Gelegenheit, sie desto lebhafter fortzuführen. Sie müssen zwar nicht nothwendig in der Scene sein; denn wenn sie Harlequin nicht machte, so würde die Handlung doch beständig fortgehen, ohne daß etwas daran fehlte; gleichwohl aber entfernen sie sich nicht von der Absicht der Scene; denn wenn sie dieselbe schon verschiedenemal unterbrechen, so verbinden sie sie doch auch wieder, und zwar durch eben die Schwänke, welche aus dem Innersten der Materie selbst hergeleitet sein müssen.

Diese der Hauptsache beigefügten Unnützlichkeiten, durch welche sie getrennt und wieder verbunden wird, wurden mit Recht von unsern Vorfahren lazzi mit einem gedoppelten z genennet, weil lazzi in der lombardischen Mundart so viel bedeutet als das gute toscanische lacci, welches auf Deutsch Bänder heißet.[33]) Man hat daher durch dieses Wort andeuten wollen, daß, wenn die Handlung durch diese lazzi unterbrochen wird, sie durch eben diese lazzi auch wieder verbunden werde, so daß der Zuschauer diese Unterbrechung gar nicht merken muß. Alle heutigen lazzi sind nicht mit ebenso viel Grunde und so guter Ueberlegung erdacht; denn sie sind meistentheils von der abzuhandelnden Sache so weit entfernt, daß es unmöglich ist, die durch sie unterbrochene Handlung auch durch sie wieder zu verbinden.

---

32) Im Lessing'schen Texte: sich; das Original lautet: „pour la tirer . . . de la misère". — A. d. H. — 33) qui en François veut dire *Liens*.

Siebentes Hauptstück.

Von dem Verfalle der italienischen Komödie, so wie er[34]) seit 1600 gewesen. Angewendete Versuche, ihr wieder aufzuhelfen. Einführung der Tragödie auf der Bühne.

Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts befanden sich die Komödianten, welche weder ihre extemporirte Komödie, noch ihre verlarvten Schauspieler aufgegeben hatten, im Stande, Schauspiele aufzuführen, die dem schlechten Geschmacke ihres Jahrhunderts gemäß waren, welcher die Tragödie und regelmäßige Komödie von der Bühne gänzlich verbannt hatte. Außer den spanischen Tragikomödien führten die italienischen Komödianten auch einige geschriebene Komödien auf, und Gio. Battista Andreini, genannt Lelio, verfertigte derselben allein, nach der Sammlung der Dramaturgia del Allacci, an die achtzehn. Ich habe sie nicht in mein Verzeichniß[35]) gebracht, weil ich nur die guten regelmäßigen Komödien des guten Jahrhunderts hineinbringen wollte und die Stücke des Andreini unmöglich einen Platz unter den guten Werken finden konnten. Sie zeigen alle von dem Verfalle des Geschmacks, und einige, welche ich besitze, sind außerordentlich unfläthig. Dem aber sei, wie ihm wolle, so war Gio. Battista Andreini doch ein witziger und gelehrter Mann, und ich bin gewiß versichert, daß, wenn er funfzig Jahr eher gelebt hätte, er der Bahne der Andern gefolgt wäre und uns einige gute Komödien hinterlassen hätte. Allein er war Verfasser und Komödiant zugleich und konnte also nicht anders schreiben, als die witzigen Köpfe seiner Zeit schrieben und sein Vortheil es ihm anrieth. Zu eben der Zeit wurden verschiedene gute Komödien von den Komödianten metamorphosirt. Damit sie nämlich ihre verlarvten Schauspieler brauchen könnten, so zogen sie die bloße Anlage heraus[36]) und spielten nach einigen Veränderungen diese guten, ursprünglich in Versen oder in Prosa geschriebenen Komödien aus dem Stegreife mit dem Pantalon und dem Doctor, anstatt der zwei alten Bürger, und mit dem Harlequin und Scapin, anstatt der Bedienten.

34) Das Original lautet: „De la Décadence de la Comédie Italienne telle qu'elle fut depuis 1600." — A. d. H. — 35) Vgl. oben Anm. * auf S. 442. — A. d. H. — 36) ils en tiroient les simples Canevas.

Von diesen ausgezogenen Anlagen[37]) werden noch bis itzt einige gebraucht; zum Exempel die Emilia di Luigi Groto Cieco d'Adria wird noch immer aus dem Stegreife gespielt, und ich besitze den Entwurf[37]) davon, welcher älter ist als ich. Gleichwohl ist diese Komödie in Versen geschrieben und gehört unter die besten Stücke ihres Jahrhunderts. Wahrscheinlicher Weise muß sie auch in Frankreich Beifall gefunden haben, weil ich eine Pariser Ausgabe davon besitze, in welcher die französische Uebersetzung dem Italienischen gegenüber gedruckt ist. Ich selbst habe von dem Entwurfe dieser Komödie Gebrauch gemacht, in welcher Luigi Groto den Epidicus des Plautus nachgeahmet hatte, und sie zu Paris unter der Aufschrift Die Betriegereien des Scapin[38]) mit Beifall aufgeführt.

Die gute geschriebene Komödie in einen verstümmelten extemporirten Auszug gebracht,[37]) einige Ueberbleibsel von den uralten Entwürfen, die spanischen Komödien, einige von den Entwürfen des Flaminio Scala, des Gio. Battista Andreini und Andrer machten die Komödie des siebzehnten Jahrhunderts aus. Wenn eine solche Komödie schon an und für sich selbst nicht gut war, so war sie es doch wegen der Vortrefflichkeit der Komödianten. Man hätte nicht glauben sollen, daß die italienische Bühne noch in einen tiefern Verfall gerathen könne, weil Alles auf derselben schon in gar zu schlechten Umständen war; gleichwohl aber traf sie noch ein neues Unglück, und zwar das schrecklichste von allen.

Gegen das Jahr 1680 fehlte es gänzlich an guten Schauspielern. Man fand keine mehr, welche die ersten Rollen der Verliebten spielten und einige Wissenschaft und Geschmack besaßen, keine Frauenzimmer mehr, die sich mit der Gelehrsamkeit ein Wenig abgegeben hätten,[39]) und auch keine Harlequins mehr, die mit natürlichen Gaben etwanige Kenntnisse verbanden. Zaccagnino und Trufaldino waren die letzten guten Harlequins in Italien, welche gleichsam das Thor hinter sich zuschlossen, und in Frankreich waren es Trivelin und Dominico Biancoleli.[40]) Cinthio Romagnesi, welcher gleichfalls unter der Parisischen Bande war, war der Letzte, welcher die Rolle der Verliebten spielte und Witz und Gelehrsamkeit besaß.

Als ich im Jahre 1690, in einem Alter von dreizehn

---

37) Canevas. — 38) *Fourberies de Scapin.* — 39) qui se mêlassent de sçavoir quelque chose. — 40) *Z.* et *Tr.* fermerent la porte en Italie aux bons Arlequins: *Tr.* et *D. B.* après lui la fermerent en France.

Jahren,*) die Bühne zu besuchen anfing, waren fast alle Komödianten der damaligen Zeit unwissende Leute, und außer dem Gio. Battista Paghetti, welcher die Rolle des Doctors spielte, und dem Galeazzo Savorini, welcher nach ihm eben diese Rolle spielte, wüßte ich keinen einzigen zu nennen, welcher studirt gehabt hätte. Diejenigen, welche die Verliebten machten, waren entweder Söhne von Komödianten, welche ohne Erziehung aufwachsen müssen, oder junge Leute, welche die Profession eines Komödianten aus Liederlichkeit ergriffen, und die guten[41]) Harlequins, welche ausgestorben waren, setzten die Komödianten in die traurige Nothwendigkeit, sie unter den Seiltänzern[42]) auf den öffentlichen Märkten aufzusuchen. Nun kann man sich einbilden, was für eine Komödie zu diesen Zeiten müsse geherrscht haben. Die alten Komödianten, welche den Schlendrian der Kunst[43]) und die Theaterspiele, die wir lazzi nennen, ungefähr inne hatten, zogen Lehrlinge; und wenn sich schon unter diesen von Zeit zu Zeit einige fanden, die das Publicum vergnügten, so war es doch nichts als eine leichte Schminke, die man auf ein häßliches Gesicht legte, und die die Unwissenheit der Schauspieler gar bald wieder in Verfall brachte, so daß Leute von Geschmack, welche das Elende davon einsahen, unmöglich damit zufrieden sein konnten.

Man sahe keine neue Komödien mehr, welche die Neugierde eines ehrlichen Mannes[44]) hätten reizen können, sondern nichts als Possenspiele, welche nur allzu oft mit den schrecklichsten Ungereimtheiten angefüllet waren. Die Komödianten waren Ignoranten, welche weder Witz, noch Talente, noch Sitten hatten und sich an nichts als an die unerschöpfliche Quelle liederlicher Schwänke halten konnten.

Eine einzige Bande behielt bei diesem schrecklichen Verfalle noch die Anständigkeit[45]) auf dem Theater bei; allein dieses gute Exempel dauerte nicht lange genug, um die übrigen wieder auf den rechten Weg zu bringen. Sie verließ Italien und zog nach Deutschland, in die Dienste des Kurfürsten von Baiern nach München und nach Brüssel, und von da ging sie nach Wien, in

*) Hier wird eben der rechte Ort sein, einen Fehler wieder gut zu machen, den ich oben auf der 423. Seite in meiner Handschrift zu verbessern vergessen hatte. Es erhellt nämlich aus den Datis, welche Herr Riccoboni hier einfließen lassen, daß er 1677, und nicht 1682 oder 83, wie ich aus einem andern Umstande geschlossen habe, müsse sein geboren worden. — Uebers.

41) „guten" Zusatz Lessing's. — A. d. H. — 42) Saltimbanques. — 43) cette routine de l'Art. — 44) des honnêtes gens. — 45) la modestie.

Von diesen ausgezogenen Anlagen[37]) werden
einige gebraucht; zum Exempel die Emilia di Luig
d'Adria wird noch immer aus dem Stegreife gesp
besitze den Entwurf[37]) davon, welcher älter ist als
wohl ist diese Komödie in Versen geschrieben und
die besten Stücke ihres Jahrhunderts. Wahrschei
muß sie auch in Frankreich Beifall gefunden haben,
Pariser Ausgabe davon besitze, in welcher die franz
setzung dem Italienischen gegenüber gedruckt ist. J
von dem Entwurfe dieser Komödie Gebrauch gemac
Luigi Groto den Epidicus des Plautus nachge
und sie zu Paris unter der Aufschrift Die Betrieg
Scapin[38]) mit Beifall aufgeführt.

Die gute geschriebene Komödie in einen verstüm
pelten Auszug gebracht,[37]) einige Ueberbleibsel vo
Entwürfen, die spanischen Komödien, einige von d
des Flaminio Scala, des Gio. Battista A
Andrer machten die Komödie des siebzehnten Jah
Wenn eine solche Komödie schon an und für sich
war, so war sie es doch wegen der Vortrefflichkeit de
Man hätte nicht glauben sollen, daß die italieni
in einen tiefern Verfall gerathen könne, weil Alles au
in gar zu schlechten Umständen war; gleichwohl a
ein neues Unglück, und zwar das schrecklichste vo

Gegen das Jahr 1680 fehlte es gänzlich
spielern. Man fand keine mehr, welche die
Verliebten spielten und einige Wissenschaft u
saßen, keine Frauenzimmer mehr, die sich mit
ein Wenig abgegeben hätten,[39]) und auch keine
die ... ürlichen Gaben etwanige Ken
Zac ... und Trufaldino waren di
lequ ... n, welche gleichsam das
sch ... ankreich waren es Trive
B ... Cinthio Romagne
u ... en Bande war, war
R ... spielte und Witz und
... Jahre 1690, in ein

e zu Papiere;

tte mit meiner
efiel, obgleich
as Publicum,
hne Harlequin
dien in Versen
rnehmen war
e, was wäre
! Die über=
d neuen Tra=
erte, die alte
sgleichen und
ödien würden
ichert haben;
en, Komödien
rvten Schau=
Dieses große
ahrhunderts,
heater wieder
assen, wollte
Zuschauern
ingen. Ich
co Ariosto.
anfangs in
te.
; denn wenn
t immer sehr
n, weil man
nahm also die
ssen Stelle ich
diese Komödie,
hatte, in den
toßen, auf dem
wo ich sie das
Anschlagzettel
los der Name
herbeizulocken;
n einziger von

die Dienste des Kaisers Leopold und des römischen Königs Joseph. An der Spitze dieser Bande befand sich Francesco Calderoni, genannt Silvio, und Agata Calderoni, genannt Flaminia, dessen Frau, von welcher meine Frau eine Enkelin ist. Dieses nun war ein Verfall, welchem man abzuhelfen gar nicht hoffen konnte, weil nicht allein die gute Komödie, sondern auch zugleich die guten Komödianten verschwunden waren. Gleichwohl aber gab man sich deswegen alle Mühe, und wir wollen gleich sehen, auf was für Weise.

So wie sich in allen Professionen oft ein Mensch von Geist und Geschmack findet, der sich von Andern unterscheidet, so entschloß sich auch in den letztern Zeiten, als die Komödianten noch die Freiheit hatten, nach Rom zu gehen und während dem Carneval daselbst zu spielen, ein junger Mensch aus dieser Stadt, Komödiant zu werden, und begab sich unter eine Bande. Er war so glücklich, dem Francesco Calderoni und der Agata Calderoni, seiner Frau, in die Hände zu gerathen, die ich eben genannt habe, und die ihm, als die Einzigen, bei welchen sich noch ein Rest von dieser Kunst und besonders die Anständigkeit erhalten hatte, ein gutes Thor eröffnen und den wahren Weg zeigen konnten.

Dieser junge Mensch, welcher blos darauf bedacht war, Ehre einzulegen, ging alle Staffeln der Komödie durch und gelangte endlich durch seine Anstrengung und seinen Fleiß dahin, daß er das Haupt einer Bande und der größte Schauspieler seiner Zeit ward. Sein Name war Pietro Cotta und sein Theatername Celio. Er ist allezeit für einen sehr rechtschaffnen Mann gehalten worden, welcher sich als einen abgesagten Feind aller zweideutigen Gedanken und aller unanständigen Freiheiten erklärt hatte, die am Ende des vergangnen Jahrhunderts auf unsern unregelmäßigen[46]) Bühnen so sehr im Schwange waren. Er war der Erste, welcher das Theater wieder zu reinigen anfing, und wandte alle mögliche Aufmerksamkeit an, es mit den besten Stücken zu bereichern. Er spielte sehr oft den Getreuen Schäfer[47]) des Guarini und machte auch einen Versuch mit des Tasso Aminta. Der Name der Tragödie, welcher von Zeit zu Zeit von jenseits der Gebirge zu uns kam, brachte ihn auf den Einfall, eine Tragödie aufzuführen. Er wählte

---

46) déréglés. — 47) Pastor fido; vgl. oben S. 446. — A. d. H.

dazu eine von den allerneusten, die einen Mann zum Verfasser hatte, der bereits wegen andrer Werke in einem großen Ansehen stand. Es war der Aristodemus des Dottori, eines Edeln von Padua, welcher ohngefähr vierzig Jahr vorher gestorben war. Diese Tragödie ist in Versen und nach allen Regeln abgefaßt. Er stellte sie zu Venedig das erste Mal vor und brauchte die Vorsicht, es bei Ankündigung derselben den Zuschauern gleich vorher zu sagen, daß in dem Stücke kein Harlequin vorkomme, daß der Inhalt dieser Tragödie sehr rührend sei, und daß ihnen die Vorstellung Thränen auspressen werde; kurz, er vergaß in seiner vorläufigen Nachricht nichts, was die Zuschauer, welche seit langer Zeit von der Tragödie ganz und gar nichts gehört hatten, vermögen konnte, sich nach diesem neuen dramatischen Gedichte zu bequemen, welches von denen, die sie bisher gesehen hatten, ganz und gar unterschieden war. Diese Tragödie ward mit allgemeinem Beifall aufgenommen. Zu eben der Zeit hatten verschiedne[48]) Schulen zu Rom und Bologna und nicht weniger verschiedne[48]) Vornehme dieser liebenswürdigen und gelehrten Stadt den größten Theil der Tragödien beider Corneilles und auch einige des Racine übersetzt: die erstern in der Absicht, sie von den jungen Kostgängern ihrer Schulen aufführen zu lassen, und die andern, um sich während des Carnevals eine Ergetzung zu machen. Diese Tragödien gefielen der kleinen Anzahl von Kennern ungemein; allein die Andern, welche seit langer Zeit daran gewöhnt waren, nichts als das Niedrig-Komische und lauter solche tragische Stücke zu sehen, die, mit possenhaften Scenen untermengt, bei den rührendsten Stellen zum Lachen bewegten und eben diejenigen waren, welche der Herr d'Aubignac in seiner „Anleitung zur theatralischen Dichtkunst" italienische Tragödien nennt: diese andern Zuschauer, sag' ich, welche noch immer den größten Theil des Schauplatzes ausmachten, behaupteten, es sei nichts verdrießlicher, als ewige Scenen zu hören, worinne nichts als Worte vorkämen. Doch diese lächerlichen Aussprüche hielten das Unternehmen des Pietro Cotta nicht zurück; denn da er einestheils alle die Urtheile der Leute ohne Geschmack und Wissenschaft verachtete, anderntheils aber durch die Aufmunterungen der Liebhaber guter Werke Muth bekam: so fuhr er fort, die Rodogune, die Iphigenia in Aulis und andre Trauerspiele aufzuführen und sie, der getheilten

48) les.

Meinung der Zuschauer ungeachtet, auf der Bühne zu behaupten.

Er hatte zwar gegen die Stadt Venedig einige Achtung, weil er mit allem Fleiß behutsam mit ihr verfahren wollte, und führte daher nur sehr selten Tragödien auf. Unterdessen aber folgten die übrigen Komödiantenbanden dem Beispiele, welches ihnen Pietro Cotta gab, entweder ganz und gar nicht oder verließen doch wenigstens diese Bahn gar bald wieder, nachdem sie den Geschmack des Publicums in Ansehung solcher Stücke auf die Probe gestellt hatten. Kurz, das Theater war in Verwirrung; denn wenn Einer die Komödianten antrieb, Tragödien aufzuführen, so brachte sie ein Andrer wieder davon ab, indem er sie ersuchte, ihnen nicht darmit zur Last zu fallen. Was war also zu thun? Mittlerweile verließ Pietro Cotta das Theater und begab sich zur Ruhe.

Die Tragödie sahe sich abermals in Gefahr, von der italienischen Bühne verbannt zu werden; die Komödianten dachten nicht mehr daran, und der größte Theil der Zuschauer bekümmerte sich ebenso wenig darum. Was war nunmehr für ein Entschluß zu fassen? Man mußte wenigstens die Wahrheit an den Tag bringen und entweder den Komödianten oder den Zuschauern ihr Unrecht zeigen. Hierzu zu gelangen, hätte man einen Komödianten aufsuchen müssen, welcher thöricht genug gewesen wäre, auf seine Unkosten Erfahrungen davon anzustellen; denn so viel war gewiß, daß die Tragödien nichts einbrachten. Das gute Beispiel des Pietro Cotta munterte einen andern Komödianten auf, sich mit eben diesem Unternehmen zum Nachtheile seines Vortheils, seiner Arbeit und seiner Ruhe abzugeben, wir wir in dem folgenden Hauptstücke sehen werden.

Achtes Hauptstück.

Das Theater wird in Ansehung der Tragödie wieder auf einen bessern Geschmack gelenkt. Eine neue Art von Komödien. Versuch mit der guten Komödie in Versen aus dem sechzehnten Jahrhunderte.

Der Mangel an guten Schauspielern und einige natürliche Gaben, welche meine Kameraden an mir zu bemerken glaubten,

vermochten sie, mir anzuliegen, daß ich mich an ihre Spitze stellen möchte, ob ich gleich damals nicht älter als zweiundzwanzig Jahr war. Ich ward genöthiget, nachzugeben und mich einer Arbeit zu unterziehen, welche weit über meine Kräfte war. In den ersten zwei Jahren meines Amtes folgte ich muthig den Ideen des Pietro Cotta und befestigte mich in dem Geschmacke an Tragödien; doch da kurze Zeit darauf Pietro Cotta, dessen Beispiel mich einzig und allein aufmuntern und zugleich mein Unternehmen rechtfertigen konnte, das Theater verließ, so stand ich eine Zeit lang bei mir an, ob ich fortfahren sollte. Während meiner Ungewißheit rieth mir der Herr Marquis Scipio Maffei, ein Mann, welcher in der gelehrten Welt bekannt genug ist, mit unsern alten Tragödien einen Versuch zu wagen, weil er bemerkt hatte, daß ich von Zeit zu Zeit übersetzte französische Tragödien aufführte. Ich überließ mich der Führung dieser weisen Anschläge und brachte die Sophonisbe des Trissino, die Semiramis des Manfredi, den Oedip des Sophokles vom Orsato Giustiniano, die Iphigenia in Tauris vom Ruccelai, den Torismondus vom Torquato Tasso, die Cleopatra vom Cardinal Dolfino und andre aus dem guten und schlechten Jahrhunderte auf die Bühne. Hierauf wandte ich mich zu den Neuern und machte einen Versuch mit der Iphigenia in Tauris und der Rachel des Herrn Martelli, welche er ganz kürzlich in dem ersten Theile seines „Theaters“ hatte drucken lassen und sehr wohl aufgenommen wurden. Auch führte ich die Merope des gedachten Herrn Marquis Maffei auf, und man kann sich das Aufsehen, welches sie machte, und den Beifall, welchen sie erhielt, kaum vorstellen. Es wurden in ebendemselben Jahre vier Ausgaben davon veranstaltet. Endlich hatte ich in den Städten der Lombardei und selbst zu Venedig die Tragödie auf einen so guten Fuß gesetzt, daß ich mich wegen der zehn Jahr Arbeit, die es mir gekostet hatte, zufrieden geben konnte. Ich hatte unwidersprechlich einen sehr großen Punkt gewonnen; allein das, was mir noch zu thun übrig war, war das Allermühsamste: die Komödie nämlich. Den Tag darauf, wenn ich eine gute Tragödie aufgeführt hatte, stellte ich eine von unsern gewöhnlichen Komödien vor, in welchen die Einrichtung der Fabel ganz unregelmäßig ist und die Theaterspiele durchaus oft ganz ohne Verstand angebracht sind. Ich durfte nicht hoffen, einen einzigen von den Schriftstellern dahin zu vermögen, daß er für uns eine regelmäßige Komödie gemacht

hätte; die vier verlarvten Schauspieler unsers Theaters würden den allerkühnsten Kopf abgeschreckt haben.

Ich mußte daher auswärtige Hülfe suchen, um Italien eine wohleingerichtete Komödie von wohl ausgeführten Charakteren zu zeigen: ein Werk, wovon man seit länger als einem Jahrhunderte ganz und gar keine Kenntniß mehr hatte. Ich bediente mich der französischen Bühne. Aus den Alten in ihren Komödien machte ich den Pantalon und den Doctor, und aus den Bedienten den Harlequin und Scapin. Ich will ihre Titel nicht anführen, weil das Verzeichniß davon allzu groß sein würde. Ich setzte Allerlei zusammen,[49]) welches sehr wohl gefiel, und verlängerte kleine Stücke von einem Aufzuge, wenn ihr Inhalt fähig war, in große Stücke ausgedehnt zu werden. Oft machte ich aus zwei verschiednen Komödien nur eine, als aus dem Chevalier à la mode und dem Homme à bonnes fortunes, wozu ich durch den Geschmack der Nation gezwungen ward, welche lange und mit Handlung überhäufte Schauspiele verlangt. Ein glücklicher Fortgang belohnte meine Mühe; doch versteht sich wohl, daß alle diese französische Komödien aus dem Stegreife gespielt wurden, einige übersetzte Scenen ausgenommen, von welchen ich glaubte, daß sie von Wort zu Wort müßten beibehalten werden.

Was aber den Lügner des Corneille, die Prinzessin von Elis und Psyche anbelangt, so hatte ich vollständige Uebersetzungen davon gemacht, welche recitirt wurden.

Diese Menge von französischen Komödien, welche ich auf unsre Bühne brachte, und die Untersuchung, die ich über den größten Theil der guten italienischen Komödien des sechzehnten Jahrhunderts anstellte, brachten mir große Vortheile zuwege. Mein Theater war an Neuigkeiten so reich, daß der Nutzen und der gute Ruf mich hinlänglich wegen der Mühe schadlos hielt, die ich auf die Verbesserung desselben gewandt hatte.

Dieses brachte auch noch eine andre Wirkung hervor, welcher ich gar nicht gewärtig war. Ich bekam Lust, ein Schriftsteller zu werden und eine Komödie zu machen, doch mit dem festen Entschlusse, meine Arbeit Niemand als meinem Cabinette[50]) und meiner Frau zu vertrauen. Mein erster Versuch war Die eifersüchtige Frau, welche hernach das Glück hatte, in Frankreich ebenso wohl aufgenommen zu werden, als sie es in

---

49) je fis des Pots-pourris. — 50) à mes Pen[n]ates.

Italien ward. Hierauf brachte ich noch andre Stücke zu Papiere; gleichwohl aber war ich noch nicht zufrieden.

Ich setzte mein Augenmerk noch weiter. Ich hatte mit meiner Eifersüchtigen einen Versuch gewagt, und sie gefiel, obgleich keine Liebe darinne vorkam. Warum sollte also das Publicum, fragte ich bei mir selbst, nicht auch eine Komödie ohne Harlequin leiden? Warum sollte es nicht an guten Komödien in Versen oder Prosa einen Gefallen finden? Das Unternehmen war kühn; wann es mir aber auch damit gelungen wäre, was wäre es nicht für ein Glück für unsre Bühne gewesen! Die übersetzten französischen Trauerspiele, unsre alten und neuen Tragödien, unsre Komödien aus dem guten Jahrhunderte, die alte italienische Komödie aus dem Stegreife, die neue desgleichen und die von der französischen Bühne übergetragenen Komödien würden unser Theater mit einer erstaunlichen Menge bereichert haben; die Schriftsteller würden nicht länger angestanden haben, Komödien zu verfertigen, und die Schwierigkeit wegen der verlarvten Schauspieler würde sie nicht länger abgeschreckt haben. Dieses große Unternehmen nun, die gute Komödie des sechzehnten Jahrhunderts, in welcher kein Harlequin vorkömmt,[51]) auf dem Theater wieder einzuführen, desto glücklicher von Statten gehen zu lassen, wollte ich mich auf einen großen Namen stützen, um den Zuschauern durch das Ansehen des Verfassers Achtung beizubringen. Ich entschloß mich also für die Scolastica di Lodovico Ariosto. Dieser Dichter hat fünf Komödien verfertiget, die er anfangs in Prose schrieb, einige Zeit hernach aber in Verse brachte.

Ich wählte die, welche in Versen geschrieben war; denn wenn es auf eine Verbesserung abgesehen ist, so ist es nicht immer sehr klug gehandelt, so gelinde wie möglich zu verfahren, weil man noch immer Zeit behält, etwas nachzulassen. Ich nahm also die Scolastica, warf einen Mönch heraus, an dessen Stelle ich eine andre Person einschob, und kurz, ich setzte diese Komödie, nachdem ich hundertundfunfzig Verse geändert hatte, in den Stand, daß sie, ohne wider die guten Sitten anzustoßen, auf dem Theater erscheinen konnte. Es war zu Venedig, wo ich sie das erste Mal aufführte, und ich vergaß nicht, meinen Anschlagzettel mit dem Namen des Verfassers zu verzieren. Blos der Name des Ariost war hinlänglich, die Zuschauer häufig herbeizulocken; allein was für unvermuthetes Unglück! Fast kein einziger von

51) ou l'Arlequin est proscrit.

den Zuschauern wußte, daß Ariost Komödien gemacht habe, und ehe noch das Stück anging, hinterbrachte man mir, daß man in dem Parterre von der aufzuführenden Komödie als von einem Stücke spreche, welches aus dem Rasenden Roland ebendesselben Verfassers gezogen sei. Nun sah ich, daß ich verloren war. Die Komödie nahm ihren Anfang, und da man keine Angelique, keinen Roland, keinen Bradamante[52]) erscheinen sah, fing das Publicum gleich in der ersten Scene an zu murren, und nachdem ich den Unwillen eines verdrießlich gewordnen Parterres lange genug ausgehalten hatte, ward ich am Ende des vierten Aufzugs genöthiget, den Vorhang niederfallen zu lassen. Es ist nicht auszusprechen, wie sehr mich dieses verdroß, und fast wäre ich krank geworden; endlich aber, da sich meine Freunde mich zu trösten bemühten, tröstete ich mich auch in der That, doch so, daß mein Unwille gegen den schlechten Geschmack beständig fortdauerte. Kurze Zeit darauf erwies mir ein großer italienischer Prinz, welchem es aufgetragen worden, eine Bande italienischer Komödianten für den König von Frankreich zusammenbringen zu lassen, die Ehre, sich wegen der Wahl der Schauspieler an mich zu wenden; ich ließ mich mit ihm ein und reisete fort. Vielleicht trug der Strich, der mir durch meine Absicht, die gute Komödie in Italien wiederherzustellen, war gemacht worden, nicht wenig dazu bei, daß es mir minder sauer ankam, mein Vaterland zu verlassen.

Dieses ist die Geschichte des italienischen Theaters bis auf die letzten Zeiten.*) Ich will nichts mehr davon sagen, und ich würde gegen das Ende nicht einmal so viel davon gesagt haben, wenn mich nicht der unglückliche Ausgang der Komödie des Ariost, welcher nicht zu vergessen war, genöthiget hätte, auch von dem zu reden, was ich zum Nutzen unsers Theaters gethan habe. Uebrigens will ich auch nicht ein Wort von der Komödie sagen, so wie sie itzt in Italien gespielt wird. Ich überlasse sie dem Herrn d'Aubignac und Allen, die sie verachten wollen, ohne daß ich sie zu vertheidigen wagen sollte, weil ich glaube, daß ich schwerlich mit Ehren damit zu Stande kommen dürfte.

Aus dem also, was bisher gesagt worden, sieht man, daß die italienische Komödie ihren Ursprung von den alten Spielen

*) Bis auf das Jahr 1727, versteht sich. [— Uebers.]

52) Im Original steht noch: „et les autres". — A. d. H.

der Mimen hat, und daß sie in dem achten Jahrhunderte sich zu bilden angefangen. Sie bestand damals in einer Art von Spielen, welche ohne Zweifel sehr Vieles von den Spielen der Mimen hatten, deren sich einige auf unserm Theater immer weiter fortgepflanzt haben. In diesem Zustande erhielt sie sich bis auf das funfzehnte Jahrhundert, gegen welche Zeit sie die Gestalt einer Komödie gewann oder, welches einerlei ist, man eine Handlung darinne zu bemerken anfing, die zu einem Ende abzielte.

Während dem ganzen sechzehnten Jahrhunderte bis zu Anfange des siebzehnten werden wir zwei verschiedne Theater gewahr. Das eine war von den Komödianten von Profession besetzt, welche aus dem Stegreife mit ihrem Harlequin und andern verlarvten Personen spielten, und das andre hatten die Glieder der Akademien inne, welche geschriebne und regelmäßige Stücke aufführten, die dann und wann auch auf das Theater der Komödianten hinübergenommen wurden. Zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts verfiel das gute Theater in Italien zugleich mit den Wissenschaften, und die Komödianten von Profession, welche von ihrem Extemporiren und ihren verlarvten Personen niemals abgekommen waren, ergaben sich in diesen Verfall, indem sie die Tragödie und gute Komödie gänzlich von ihrem Theater entfernten. Gegen das Ende des siebzehnten und zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hat man die italienische Bühne wieder in die Höh' zu bringen und die Tragödie und gute Komödie wieder einzuführen gesucht; allein sie ist gar bald wieder verfallen, und vielleicht befindet sie sich itzt in dem elendesten Zustande, in welchem sie sich jemals befunden hat.

IX.

Auszug aus der „Sophonisba" des Trissino und der „Rosmunda" des Ruccelai.[1])

In dem vierten Hauptstücke der vorhergehenden Geschichte der italienischen Schaubühne wird man angemerkt haben, daß die Sophonisba des Trissino und die Rosmunda des Ruccelai für die ersten italienischen Trauerspiele anzusehen sind,[2]) welche nach den Regeln und in dem Geschmacke der Alten in dieser Sprache verfertiget worden. Ich vermuthe daher, daß man begierig sein wird, sie näher kennen zu lernen, und in dieser Vermuthung will ich die Auszüge mittheilen, welche eben der Herr Riccoboni in dem zweiten Theile[3]) seiner Geschichte davon geliefert hat. Sie werden in dieser Bibliothek schwerlich einen bessern Platz finden können.

---

1) Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. (IX.) S. 215—240. — A. d. H.
2) S. oben S. 442. — A. d. H.
3) Vgl. S. 425, Anm. — A. d. H.

I. Sophonisba.

Ein Trauerspiel des Gio. Giorgio Trissino.

Die Personen sind: Sophonisbe, Herminia, ein Chor Weiber, ein Bote, Masinissa, Lälius, ein anderer Bote, Cato, Scipio, Syphax, ein Bedienter der Sophonisbe und eine von ihren Kammerfrauen. Die Scene ist in dem königlichen Palast zu Cirta, einer Stadt in Numidien.

Das Stücke eröffnen Sophonisbe und Herminia. Nachdem Sophonisbe des Ursprungs der Stadt Karthago, der verschiedenen Kriege zwischen den Karthaginensern und Römern und der Ursachen ihrer Verheirathung mit dem Syphax ohngeachtet ihrer vorhergehenden Versprechungen mit dem Masinissa erwähnt, bezeigt sie ihre Furcht wegen des Ausganges der Schlacht, die vor den Mauern der Stadt Cirta gehalten wird. Sie ist durch einen Traum erschreckt worden; Herminia spricht ihr Muth ein und begiebt sich weg, um ein Opfer anordnen zu lassen.

Es kömmt ein Bote, welcher die Niederlage der karthaginensischen Armee meldet. Er sagt, daß Syphax von den Römern gefangen genommen worden, daß Masinissa in die Stadt eingedrungen und sich dem Palaste nahe. Sophonisbe will ihn sehen.

Masinissa kömmt. Sobald ihn Sophonisbe sieht, wirft sie sich zu seinen Füßen und bittet ihn um die Gnade, sie von der Knechtschaft der Römer zu erretten, welche für sie in Ansehung ihrer Würde und des Hasses, den sie wider diese Republik mit der Milch eingesogen, das alleräußerste Unglück sein würde. Masinissa, der eine Königin, die er ehedem geliebt, weinend zu seinen Füßen sieht, wird gerührt und verspricht ihr alle Hülfe, die in seinen Kräften stehen werde. Sophonisbe wiederholt ihre Bitte und wirft sich aufs Neue zu seinen Füßen. Masinissa endlich fasset den Entschluß, sie zu vertheidigen, giebt ihr sein Wort und schwöret darauf, daß die Römer, so lange er noch lebe, niemals Herren über ihre Freiheit werden sollten. Hierauf gehen sie zusammen in den Palast. Der Chor beweinet das vergangene Unglück und wünschet glücklichere Tage.

Lälius tritt auf, und nachdem er die Pracht der Stadt bewundert, fragt er den Chor, wo Masinissa sein möge. Ein Bote kömmt aus dem Palaste heraus und meldet, daß Masinissa die Sophonisbe geheirathet habe; daß diese Prinzessin zwar an=

fangs wegen ihrer Pflicht, die sie an den Syphax, ihren Gemahl, verbinde, Schwierigkeiten gemacht und durch die Erinnerung des Kindes, welches sie von ihm habe, sei zurückgehalten worden; daß sie aber endlich doch darein gewilliget, weil sie Masinissa versichert, daß sie durch kein ander Mittel von der Knechtschaft der Römer errettet werden könne. Lälius erstaunet über diese Nachricht und wird den Masinissa gewahr. Er thut nicht, als ob er seine Heirath erfahren habe, sondern sagt ihm blos, daß alle Gefangene und besonders die Königin Sophonisbe nach Rom geschickt werden müßten. Masinissa bringt einige Gründe vor, um die Königin davon auszunehmen; doch weil sie dem Lälius keine Genüge thun, so gesteht er es endlich, daß er die Prinzessin geheirathet habe. Lälius verweiset ihm seine Kühnheit und läßt ihm das Unglück, dem er sich durch diese Verbindung aussetze, aus demjenigen schließen, in welches diese Prinzessin ihren ersten Gemahl, den Syphax, gestürzt habe. Masinissa zeiget ihm, was er für ein Recht auf die Sophonisbe habe, und stützet sich auf die Dienste, die er der Republik geleistet. Er sagt, daß bei dem Bunde, den er mit den Römern geschlossen, diese sich anheischig gemacht, ihn in seine Staaten und in alle seine Rechte wieder einzusetzen, von welchem Versprechen sie gleich denjenigen Punkt unerfüllet lassen würden, der ihm am Meisten am Herzen liege, wenn sie ihm seine Gemahlin entziehen wollten. Lälius findet auch diese Gründe noch nicht zureichend, und der Wortwechsel wird lebhafter.

Cato kömmt darzwischen, welcher Alles mit angehört und den Rath giebt, es auf die Entscheidung des Scipio ankommen zu lassen. Sie sind es zufrieden und gehen ab. Der Chor schmeichelt sich, daß Scipio der Königin geneigt sein werde.

Man sieht den Scipio, von den Häuptern seiner Armee und den Gefangenen begleitet, auftreten, unter welchen letztern sich Syphax befindet. Dieser gestehet dem Scipio, daß ihn seine Heirath mit der Sophonisbe von den Römern abspenstig gemacht habe, und hofft seinen Trost und seine Rache in den Ursachen seines Unglücks zu finden; denn da Sophonisbe den Masinissa geheirathet, so ist er schon ganz gewiß davon überzeugt, daß sie ihn in eben diesen Abgrund mit sich hineinziehen werde. Nachdem ihm Scipio seine Hochachtung zu erkennen gegeben, befiehlt er, daß man ihm die Ketten abnehmen und ihn in sein Zelt führen solle. Scipio sagt zu dem Cato, man müsse sich in Acht nehmen, daß die Königin aus dem Masinissa nicht einen neuen

Feind der Römer mache. Cato hinterbringt ihm die Verbindung des Masinissa mit dieser Prinzessin, desgleichen die Vorwürfe, die ihm Lälius deswegen gemacht, und den Schluß, den sie gefaßt, es auf seine Entscheidung dieser Sache ankommen zu lassen.

Masinissa kömmt darzu, und Scipio läßt sein ganzes Gefolge abtreten. Er empfängt ihn sehr gütig, er rühmt seinen Muth und die Dienste, die er der Republik erwiesen, und verspricht ihm wirkliche Proben von der Dankbarkeit des Senats. Zugleich aber räth er ihm auch, weil doch die Königin Sophonisbe als eine Gefangene nach Rom geführet werden müsse, seine Leidenschaften zu überwinden und so viel Tugend durch die Schwachheit seiner Liebe nicht zu vernichten. Nachdem Masinissa allen möglichen Widerstand gethan, weicht er endlich dem Ansehen des Senats und den Vorstellungen des Scipio. Nur bittet er noch um einige Frist, um sich zu entschließen, auf was für Art und Weise er der Königin Sophonisbe sein ihr gegebenes Wort halten könne, daß sie, so lange sie lebe, den Römern nicht ausgeliefert werden solle. Scipio verwilliget ihm diese Frist, und Masinissa begiebt sich weg, um darüber nachzudenken.

Der Chor von Weibern tritt wieder auf, und nachdem er seine Unruhe über das Schicksal der Sophonisbe bezeigt, erscheint eine von den Kammerfrauen dieser Prinzessin und meldet, daß, weil Masinissa sie von der Knechtschaft der Römer nicht habe erretten können, er ihr Gift zugeschickt habe, um seinem Versprechen ein Genüge zu thun, sie nicht lebendig in die Hände der Römer zu liefern. Die Königin habe geantwortet, daß sie dieses erste Unterpfand der Zärtlichkeit ihres Gemahls mit Vergnügen annähme; sie habe hierauf die Juno um ihren Schutz für ihr Vaterland und ihren Sohn angerufen und endlich das Gift verschlungen. Herminia, ihre Anverwandte, habe nichts davon gewußt, sondern weil sie mit Anordnung des Opfers beschäftiget gewesen, so habe sie es allzu spät erfahren.

Die Königin erscheint mit ihrem Sohne an der Hand, und ihr folgt die weinende Herminia. Das Gift fängt an zu wirken; die Königin tröstet die Herminia wegen ihres Todes und vertraut ihr ihren Sohn. Sie befiehlt ihr, dann und wann mit ihm von seiner Mutter zu reden und ihm zu sagen, auf was für Art sie gestorben, und wie sie den Tod der Knechtschaft vorgezogen habe. Sie stirbt, und man schafft sie weg.

Masinissa kömmt in aller Eil' und will die Königin noch

verhindern, das Gift zu sich zu nehmen, weil er Hoffnung habe, sie des Nachts ohne Vorbewußt des Scipio nach Karthago schicken zu können. Er erfährt ihren Tod, verlangt sie noch zu sehen, sieht sie,[4]) wird gerührt und verspricht der Herminia seinen Beistand.[5])

Beurtheilung der „Sophonisba“.

Die Gelehrten[6]) in Italien wollen von keinen andern Tragödien vor dieser wissen und geben sie für die erste aus. In der That müßte man auch in Ansehung der innern Einrichtung[7]) und der Beschaffenheit der Verse von dem zärtlichsten Geschmacke[7]) nicht sein, wenn man ältere Tragödien anführen wollte als diese. Weil dieses also ausgemacht ist, so muß man sich billig nach der allgemeinen Meinung richten.

Sophonisbe ward im Jahr 1524 gedruckt, sie war aber wenigstens zehn Jahr vor ihrem Abdrucke schon aufgeführt worden. Ich kann den Zeitpunkt auf das Genaueste nicht angeben, sondern weiß nur, daß sie das erste Mal zu Vicenz auf dem großen Saale des Rathhauses mit prächtigen Verzierungen des Theaters und der Sitze der Zuschauer aufgeführt worden, und zwar Alles auf Kosten des Senats dieser Stadt. Die Rosmunda des Ruccelai, welches die zweite Tragödie war, die in Italien gemacht wurde, so wie wir hernach sehen werden, ward 1516 zu Florenz in Gegenwart Leo's X. aufgeführet. Sophonisba muß also noch vor dieser Zeit sein aufgeführt worden.

Es sind folglich an die drittehalbhundert Jahr, als diese Tragödie in Italien zuerst erschien. Was die Einrichtung,[8]) den Ausdruck und alle die übrigen Theile seines Werks anbelangt, so muß man gestehen, daß sich Trissino von den Mustern der griechischen Tragödien nicht entfernt habe. Der Tod der Sophonisbe ist fast eine Uebersetzung von der Scene der sterbenden Alceste in der Tragödie des Euripides dieses Namens.

Während der Zeit, als ich [Riccoboni] den italienischen Zuschauern einen Geschmack an den Trauerspielen beigebracht und sie gewöhnt hatte, die Stücke des Corneille und des Racine vorstellen zu sehen, habe ich die Sophonisbe des

4) on ouvre. — 5) Im Original folgt noch: Le Choeur moralise sur l'inconstance des évenemens de la vie, et la Tragedie finit. — A. d. H. — 6) La Republique des Lettres. — 7) il faudroit n'être pas trop délicats sur la conduite de l'action. — 8) la conduite.

Trissino aufgeführt, ohne daß sich Jemand beklagt hätte, sie schmecke nach dem Alterthume. Unser Verfasser denkt edel und drückt sich angenehm aus, die Peripetie ist in seinem Stücke vollkommen. Nichts kann trauriger sein als die Stellung[9]) der Sophonisbe, da sie sich am Schlusse des zweiten Aufzuges zu einer Sclavin der Römer gemacht sieht; nichts kann tröstlicher für sie sein als die Versprechungen des Masinissa und ihre Vermählung mit ihm, welche alle ihre Furcht und ihr Schrecken vor der gedrohten Knechtschaft vertreibet; nichts kann endlich schrecklicher sein, als daß sie genöthiget wird, das Gift zu nehmen, welches ihr ihr neuer Gemahl schickt. Livius hat die ganze Handlung dazu hergegeben, und der Dichter ist ihm sehr genau gefolgt. Ich wenigstens halte diese Tragödie für vollkommen, und wenn unsre tragischen Dichter aus dem sechzehnten Jahrhunderte in dem Geschmacke des Trissino geschrieben hätten, so würden wir itzt weiter keine Mühe haben, als die Auftritte und Aufzüge zu bemerken,[10]) so wie ich es that, als ich das Stück aufführte, und Italien würde Griechenland glücklich gefolgt sein.

Diejenigen, die diese Tragödie kennen und sie als ein Werk, das ganz neulich oder nur vor funfzig Jahren gemacht worden, beurtheilen wollen, werden selbst in den Schönheiten derselben Fehler finden. Sie werden den Ort der Handlung nicht billigen, welches ein Platz vor dem Thore des königlichen Palasts ist, und werden wünschen, daß es lieber ein Saal in dem Palaste selbst sein möchte. Sophonisbe, werden sie sagen, würde alsdenn nicht genöthiget sein, ihren Palast und ihr Zimmer zu verlassen, um auf dem öffentlichen Platze zu sterben, und man würde die Schönheiten dieser Scene besser empfinden, weil mehr Anständigkeit dabei sein würde. Sie werden verlangen, daß die Boten ihre gewisse Namen haben sollten, so wie ihnen andre Dichter dergleichen gegeben haben; und obgleich diese besondern Namen ihnen kein ander Amt geben könnten als das Amt, Nachrichten zu bringen, welches die gewöhnlichen Boten in der Tragödie thun, so würde man doch wenigstens den königlichen Personen sich keine andre Leute als Leute vom Stande nähern sehen. Kurz, sie werden noch eine Menge andre Anmerkungen machen, die ich nicht tadeln würde, wenn ich nicht ganz anders dächte. Ich habe es gesehen, was für ein Unterscheid zwischen einem

---

9) la situation. — 10) que de marquer les Scenes et les Actes. Vgl. unten Anm. 26. — A. d. H.

besondern und einem öffentlichen Platze, zwischen der Einfalt der Handlung und dem Reichthum der Episoden, zwischen bloßen Boten und ähnlichen Personen ist, die man prächtig ausgekleidet und mit einem großen Namen versehen hat.

Ob nun gleich die Sophonisbe vor drittehalb Jahrhunderten erschienen ist, so bin ich doch überzeugt, daß die Griechen zu den Zeiten des Sophokles und Euripides sie ohne Befremdung würden haben können aufführen sehen, und ich bin ein Augenzeuge, daß auch Zuschauer aus den itzigen Zeiten einen Gefallen daran gefunden haben, ohne etwas sehr Anstößiges darinne zu bemerken.

II. Rosmunda.[11])

Ein Trauerspiel des Ruccelai.

Die Personen dieses Trauerspiels sind Rosemonde, die Pflegemutter,[12]) der Chor, Falisco, der König Alboinus, Boten, Almachilde, eine Bediente.

Erster Aufzug.

Rosemonde eröffnet die Bühne mit ihrer Pflegemutter. Ihr Vater Kunamundus,[13]) König der Gepiden, ist vor drei Tagen in einem Treffen geblieben, das er mit dem Alboinus, Könige der Longobarden, gehalten. Diese beiden vereinten Völker hatten sich unter den Römern Italiens bemächtiget; nachdem aber die beiden Könige wegen Theilung der Provinzen uneins geworden, war es zu einem Kriege zwischen den Gepiden und Longobarden gekommen. Rosemonde, die Tochter des Kunamundus, war nach dem Treffen mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern in die Wälder geflüchtet, aus welchen sie alle Nächte hervorkam, um den Körper ihres Vaters zu suchen und ihn zur Erde zu bestatten.

Das Stücke fängt in der Nacht an, und diese Nacht ist die vierte, welche Rosemonde mit diesem Aufsuchen zubringt. Ihre Pflegemutter stellt ihr die Gefahr vor, der sie sich in An=

11) Lessing bevorzugt die französische Namensform Rosemonde. — A. d. H. — 12) Nourrice. — 13) Im Original Cunimond, während Lessing die Form Kunamundus festhält. — A. d. H.

sehung ihres Alters und ihres Ranges aussetze, und Rosemonde sagt es selbst, daß sie nicht älter als 16 Jahr sei. Ihre Pflegemutter ermahnt sie, sich zu den Gepiden an die Donau zu begeben und Anstalt zu machen, daß sie ihren Vater rächen könne.

Rosemonde kann sich nicht entschließen, den Körper ihres Vaters unbegraben zu lassen; sie erzählt einen Traum, in welchem ihr Vater mit ihr gesprochen habe, und sagt, daß sie sich entschließen müsse, zu sterben. Denn weil der tapfre Almachilde, den sie liebe, nicht in dem Lager der Longobarden sei und sie ganz allein mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern nichts unternehmen könne, so sei nur der Tod für sie noch übrig; vorher aber wolle sie durchaus ihrem Vater noch die letzte Pflicht erweisen, und mit diesem Vorsatze geht sie ab.

Ein Chor gepidischer Mädchens, die sich in dem Gefolge der Rosemonde befinden, erfüllen nunmehr die Bühne und stellen Betrachtungen über die Größe ihres Unglücks an, welches sie dahin bringe, den Tod als etwas Gutes zu begehren.

Zweiter Aufzug.

Die Pflegemutter tritt mit der Rosemonde auf, welche ihre Oberkleider abgelegt hat, um ihren Vater zu begraben.

Der Tag fängt an zu erscheinen,[14] und die Pflegemutter fürchtet sich, von den Leuten des Alboinus entdeckt zu werden.[15]

Die Frauenzimmer des Chors kommen und melden der Rosemonde, daß der Wald mit Soldaten angefüllt sei, und diese Prinzessin ermahnt ihre Gespielinnen, sich zum Tode gefaßt zu machen.

Falisco, einer von den longobardischen Generalen, tritt in Begleitung seiner Soldaten auf und fragt die Frauenzimmer, welche von ihnen sich unterstanden habe, den Befehlen des Alboinus zuwiderzuhandeln und einen von seinen Feinden zu begraben. Er giebt einigen von seinen Soldaten den Befehl, den Kunamundus wieder aufzugraben und das Haupt in einer Schale herzubringen. Rosemonde erinnert den Falisco, um ihn zu rühren, an die Dienste, die sie und ihre Mutter ihm erzeigt hätte, als er ein Gefangener der Gepiden gewesen wäre. Falisco antwortet, daß er diese Dienste nicht vergessen habe, daß er aber den Befehlen des Königs nothwendig folgen müsse,

14) Le jour commençant à paroître. — 15) qu'elles ne soient découvertes etc.

wenn er weiter im Stande sein wolle, sie bei ihrem Ueberwinder zu vertreten und ihr seine Dankbarkeit zu beweisen.

Die Soldaten kommen mit dem Kopfe des Kunamundus wieder, und Falisco führet Rosemonden mit sich ab.

Die Frauenzimmer des Chors beweinen ihr Unglück, flehen den Himmel um Schutz und um die Erhaltung ihrer Ehre, wenn sie auch mit dem Verluste ihres Lebens verknüpft sein sollte.

Dritter Aufzug.

Der Rest von der Handlung geht vor dem Zelte des Alboinus vor.

Alboinus tritt auf und ist unruhig, keine Nachricht von dem Falisco zu haben.

Ein Bote kömmt mit dem Kopfe des Kunamundus. Alboinus befiehlt, daß man aus der Hirnschale ein Trinkgeschirr machen solle, welches an großen Festtägen zum Denkmale seines Sieges dienen könne.

Falisco kömmt mit der Rosemonde. Alboinus erzürnet sich über sie, und sie antwortet ihm mit einem edeln Trotze. Alboinus drohet ihr, sie ihrem Vater nachzuschicken, und läßt sie mit der Pflegemutter in einem von den nahen Zelten bewachen.

Falisco bleibt mit dem Könige allein, und durch staatskluge Betrachtungen[16]) bringt er den Alboinus zu minder wilden Gesinnungen. Alboinus verdenkt es sich selbst, ein hülfloses Frauenzimmer gemißhandelt zu haben. Falisco stellt ihm auf eine geschickte Art vor, wie viel Vortheile für ihn daraus entstehen würden, wenn er mit den Rechten des Sieges auch diejenigen verbände, die ihm über die Gepiden eine Vermählung mit ihres Königes Tochter geben könnte. Alboinus scheinet anfangs weit davon entfernt zu sein, endlich aber entschließt er sich dazu und trägt dem Falisco auf, die Prinzessin darauf vorzubereiten, und begiebt sich weg.

Falisco läßt die Rosemonde rufen und schlägt ihr vor, den König zu heirathen. Rosemonde schlägt es mit Schauder aus. Falisco stellt ihr verschiedne Ursachen vor, die sie dazu bewegen könnten, und geht endlich fort, um zu hören, ob man von der Rückkunst des Almachilde keine Nachricht habe. Er

16) par des reflexions de politique.

will wiederkommen und den endlichen Entschluß der Prinzessin erwarten.

Die Pflegemutter überredet die Rosemonde, in die Heirath mit dem Alboinus zu willigen, und bittet sie unter andern Ursachen auch deswegen darum, damit sie die Frauenzimmer von ihrem Gefolge retten könne. Rosemonde, die es beständig ausgeschlagen, wird gerührt, und als Falisco wieder zurückkömmt, sagt ihm die Pflegemutter, daß Rosemonde darein willige.[17]) Er verläßt sie, um dem Könige die Nachricht davon zu bringen, und Rosemonde geht mit ihrer Pflegemutter ab.[18])

Vierter Aufzug.

Almachilde tritt auf und erkundiget sich bei dem Chore nach der Prinzessin. Er will sich bei ihr melden lassen. Der Chor meldet ihm, daß sie den Alboinus heirathen solle, und erzählt ihm Alles, was vorgegangen ist. Almachilde überläßt sich seinem Schmerze, und da er sich eben ums Leben bringen will, kömmt eine von den Kammerfrauen[19]) aus dem Zelte des Königs. Voller Entsetzen erzählt sie, daß Alboinus am Ende der Mahlzeit das aus der Hirnschale des Königs der Gepiden verfertigte Trinkgeschirr herbeibringen lassen und die Königin genöthiget habe, daraus zu trinken. Sie fügt hinzu, daß Alboinus und Rosemonde von der Tafel aufgestanden wären, und daß man sie zu dem Brautbette begleitet habe.

Rosemonde kömmt mit ihrer Pflegemutter dazu. Die Prinzessin wird den Almachilde vor tiefer Traurigkeit nicht gewahr und beschäftiget sich blos mit dem, was bei der Tafel vorgegangen. Sie sagt zu ihrer Pflegemutter, daß sie sich dem Tode nahe fühle, und befiehlt ihr, ihre Asche aufzubewahren und sie dem Almachilde mit der Bitte zu überbringen, daß er sie in das Begräbniß der Könige der Gepiden stellen möge. Indem sie diese Worte sagt, fällt sie in Ohnmacht und wird von den Frauenzimmern des Chors gehalten. Almachilde nähert sich, und da er einen solchen Anblick nicht aushalten kann, geräth er in Wuth und will den Alboinus zu erstechen gehen. Die

---

17) Im Original folgt noch: Falisco déclare à Rosemonde que son hymen sera celebré le soir même. — A. d. H. — 18) Im Original noch der Absatz: Le Choeur reste et s'occupe à moraliser sur les revolutions de la vie. — A. d. H. — 19) Suivantes de Rosemonde.

Pflegemutter hält ihn zurück und ermahnet ihn während der Ohnmacht der Rosemonde, die Klugheit mit seinem Muthe zu verbinden, damit er sie desto sichrer rächen könne. Sie schickt ihn in das Zelt der Frauenzimmer der Rosemonde und folgt ihm dahin nach.

Der Chor bleibt mit der in Ohnmacht liegenden Rosemonde zurück, beweint das Unglück dieser Prinzessin und bittet den Himmel, das Unternehmen wider den Alboinus wohl ausschlagen zu lassen.

Fünfter Aufzug.

Die Kammerfrau, welche im Vorhergehenden schon erschienen, kömmt eilig[20]) auf die Bühne, und da sie Rosemonden wieder aus ihrer Ohnmacht zu sich selbst gekommen zu sein findet, meldet sie ihr, daß sie gerochen sei. Sie sagt ihr, daß die Pflegemutter den Almachilde Weibskleider anziehen lassen und ihn unter dieser Verkleidung in das Zelt des Alboinus geführt habe. Almachilde habe ihm das Leben genommen und werde ihr den Kopf des Tyrannen bringen. Rosemonde danket dem Himmel für den verliehenen Schutz, begiebt sich in ihr Zelt zurück, den Almachilde daselbst zu treffen, und die Tragödie hat ein Ende.

Beurtheilung der „Rosmunda".

Der Verfasser dieses Trauerspiels ist wegen seiner vornehmen Geburt, wegen seiner Bedienungen[21]) und wegen seiner Gelehrsamkeit berühmt. In dem ersten Theile der „Auserlesenen Versuche[22]) italienischer Tragödien des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts", welcher zu Verona 1723 gedruckt ist, findet man einen Orest, welches das zweite Trauerspiel des Ruccelai ist. Es ward zweihundert Jahr nach dem Tode des Verfassers zuerst gedruckt, und aus dem Vorberichte an den Leser wird man die Vortrefflichkeit des Dichters kennen lernen.

Ob nun gleich der Orest für vollkommner als die Rosemonde gehalten wird, so habe ich doch lieber aus dieser als aus jenem einen Auszug mittheilen wollen, weil sie unmittelbar auf die Sophonisbe des Trissino gefolgt und also die zweite

---

20) eilig ist Zusatz Lessing's. — A. d. H. — 21) par ses emplois. — 22) de l'essai choisi.

italienische Tragödie ist.[23]) Ich habe auch deswegen lieber einen Auszug aus der Rosemonde geben wollen, weil die ganze Einrichtung der Fabel aus dem Genie des Verfassers geflossen ist; Orest hingegen ist nichts als eine Uebersetzung von des Euripides Iphigenia in Tauris. — —[24])

Ruccelai ist ein großer Freund des Trissino gewesen. Als dieser Letztere seine Sophonisbe ans Licht treten ließ, so erschien auch fast zu eben der Zeit die Rosemonde des Erstern. Ruccelai hatte sie gleichsam zur Nacheiferung seines Freundes verfertiget; allein diese Nacheiferung schadete dem guten Verständnisse dieser zwei Freunde so wenig, daß sie dasselbe vielmehr befestigte.

Ammirato il Vecchio sagt in dem zweiten Theile seiner Kleinen Werke, daß sich Trissino und Ruccelai oft in zahlreicher und vornehmer Gesellschaft mit einander befunden und zum Spaße Stücken aus ihren Trauerspielen hergesagt hätten, um die Zuhörer urtheilen zu lassen, welcher von ihnen den Vorzug verdiene. Dieser Beweis von der Freundschaft dieser zwei großen Männer könnte noch zweideutig sein, allein der folgende wird es ganz und gar nicht sein.

Ruccelai starb zu Rom in der erhabnen Bedienung,[25]) welche ihm der Papst, sein Oheim, anvertrauet hatte. Vor seinem Tode befahl er noch seinem Bruder, seinem guten Freunde, dem Trissino, wenn er von Venedig, wohin er als Gesandter gegangen war, wieder zurückkommen würde, sein Trauerspiel Orest anzuvertrauen, welches der ganzen Welt damals noch unbekannt war, und ihn in seinem Namen zu bitten, daß er es verbessern und herausgeben wolle, wenn er es für würdig hielte,

---

23) J'ai crû . . . . que je devois préférer celle-ci [i. e. la Rosemonde] qui a précédé l'autre, qui a suivi immediatement la Sophonisba de Trissino, et qui est la seconde Tragedie Italienne qui a paru.

24) Hier folgen im Original noch zwei Absätze:

„J'ai crû qu'il falloit que je donnasse cette idée de nos Poëtes, aussi bien tragiques que comiques, qui les fisse connoître tels qu'ils sont, et non pas les enveloper dans le manteau des traductions des anciens, qui vous les auroit masqués, pour ainsi dire. On ne pourroit juger de leurs ouvrages par la diction: les Grecs et les Latins en fournissent au Poëte l'invention de la fable; la couduíte de l'action, la peripetie, et la catastrophe auroient emporté les trois parts du mérite dans la Piéce.

„Rosemonde est imaginée par l'auteur, elle est par lui conduite et pensée, ainsi c'est son invention, son oeconomie et sa diction que nous examinerons." — A. d. H.

25) charge éminente.

in der gewissen Zuversicht, daß sein Freund so damit umgehen werde, als ob es sein eigen Werk wäre.

Die Rosemonde ward das erste Mal zu Florenz im Jahr 1516 in Gegenwart Leo's X. aufgeführt. Gedruckt ward sie zu Siena 1525, zu Venedig 1550 und 1582 und zu Florenz 1593. Diese letzte Ausgabe ist die richtigste unter allen. In den drei letztern ist das Trauerspiel nach den Aufzügen abgetheilt; allein die Auftritte sind nicht angemerkt,[26]) so daß es scheinet, als ob jeder Aufzug nur einen einzigen Auftritt enthalte, obgleich die spielenden Personen von dem Theater abgehen und andre dazukommen. In der Ausgabe aber von 1525, die ich ehedem gehabt, sind, wo ich mich nicht irre, die Aufzüge nicht angemerkt, und es ist auch ganz natürlich, zu glauben, daß der erste Abdruck der Rosemonde in Einem fortgegangen, ohne von den Aufzügen und Auftritten unterbrochen zu sein, so wie die Sophonisbe des Trissino und die griechischen Tragödien, welche ihnen zu Mustern gedienet. Es ist ohne Zweifel eine Erfindung der Buchdrucker, welche dreißig Jahr darauf es für nöthig werden gehalten haben, wenigstens die Aufzüge von einander zu unterscheiden.

Obgleich der historische Inhalt der Rosemonde aus der neuern Geschichte ist, so hat doch der Verfasser die Griechen in Einrichtung der Handlung[27]) sehr streng nachgeahmt. In den damaligen Zeiten konnte man es auch wohl nicht anders thun, wenn man sich nicht den bittersten Kritiken aussetzen wollte. Die griechische Tragödie war die einzige bekannte Tragödie, und da man aus ihr allein sich einen Begriff von dergleichen Werken machen konnte, so mußte man ihr auch folgen. Die italienischen Poeten haben in den nachfolgenden Zeiten es nur allzu wohl gewiesen,[28]) daß sie Einbildungskraft genug besessen, die Grenzen zu überschreiten.

Die Handlung der Rosemonde ist mit aller gehörigen tragischen Anständigkeit[29]) bearbeitet, und ich glaube sogar, daß man mit ganz kleinen Vermehrungen nach dem heutigen Geschmacke aus diesem Stücke, so wie es ist, eine vortreffliche Tra-

---

26) marquées, s. Anm. 10. Diese ganze Stelle bis zum Schlusse des Absatzes dient zur Erklärung des Passus S. 476, Z. 14—18. — A. d. H. — 27) dans la conduite de l'action, s. Anm. 8. — A. d. H. — 28) n'ont que trop fait connoître. — 29) la dignité tragique; Lessing übersetzt auch modestie (vgl. S. 461, Anm. 45) und décence durch „Anständigkeit". — A. d. H.

gödie für unser Jahrhundert machen könne. Die Stellung[30]) der Rosemonde ist ungemein rührend, und die Peripetie ist vollkommen. Nur wird man dem Verfasser vielleicht vorwerfen, daß er die Sitten der Longobarden allzu genau beobachtet und den Kopf des Kunamundus auf die Scene gebracht habe. Es ist wahr, die Longobarden, welche aus dem Innersten von Deutschland hervorkamen, waren noch weit barbarischer als die durch einen langen Umgang mit den Römern gesitteter gewordenen Franzosen, die allezeit derselben Nachbarn gewesen waren. Und gleichwohl sieht man aus den Gesetzen der Franzosen, daß es ein gemeiner Gebrauch unter diesen Völkern gewesen, nicht allein den Feinden, welche sie im Treffen getödtet, den Kopf abzuhauen, sondern auch diese Köpfe aufzubewahren, um die Außenseiten ihrer Häuser damit zu verzieren. Das Salische Gesetz hat sogar einen ausdrücklichen Artikel wider Diejenigen, welche dergleichen Köpfe von den Pfosten wegnehmen würden, auf welche sie von dem Eigenthümer der Häuser gesetzt worden.

Der Umstand mit dem Kopfe des Kunamundus, aus welchem ein Trinkgeschirr gemacht worden, ist in der Historie gegründet und den wilden Sitten dieser barbarischen Jahrhunderte gemäß.

Wenn man sich einen Stoff zu einem Trauerspiele wählt, so muß man überhaupt nicht die wahren Sitten der Geschichte verstellen,[31]) um sich nach den Sitten seiner Zeit zu richten; man muß vielmehr das ganze Unternehmen fahren lassen und sich einen bequemern Stoff aussuchen.

Seit einem Jahrhunderte haben nicht alle Nationen so gedacht als ich, und man wird mich ganz gewiß für einen Ausschweifenden halten. Ich glaube aber, daß es doch wenigstens erlaubt sein wird, seine Meinung zu sagen, besonders wenn man eben nicht Willens ist, Regeln zu geben, sondern sich vielmehr der Entscheidung Andrer unterwirft.

Man ist schon seit langer Zeit gewohnt, die Helden der Fabel in dem Trauerspiele zu verschönern und wider die Gesetze und wilden Sitten der Nationen entweder gesittete Hofleute oder irrende Ritter aus ihnen zu machen. Es ist dieses ein vortrefflicher Kunstgriff, allen Denen zu gefallen, welche weder von der Geschichte, noch von der Fabel, noch von dem Theater etwas wissen und nichts Aelters kennen als ihre Großeltern. Der-

---

30) la situation (s. Anm. 9). — A. d. H. — 31) défigurer.

gleichen Werke sind daher nicht nur allen Denen anstößig, welche Wissenschaft und Gelehrsamkeit besitzen, sondern sie sind auch der Ehre ihrer zeitverwandten Schriftsteller nachtheilig, und es wäre zu wünschen, daß sie durch den Druck ganz und gar nicht bekannt gemacht würden und sich ihre Dichter mit dem Beifalle der Vorstellung begnügten.

Wenn die Italiener drei Viertheile von ihren Tragödien aus den vergangenen Jahrhunderten weniger hätten drucken lassen, so würden sie zwar in Betrachtung der Anzahl ärmer, an Ehren aber desto reicher sein.

Um wieder auf die Rosemonde zurückzukommen, so finde ich so wenig daran auszusetzen, daß ich, wenn ich sie während meines Aufenthalts in Italien auf das Theater gebracht hätte, nicht mehr als zehn Zeilen darinne würde verändert haben, in welchen ich von dem Kopfe des Kunamundus blos gesprochen hätte, ohne ihn selbst auf die Scene zu bringen. Und auf diese Art hätte ich mich nicht fürchten dürfen, zärtlichen Zuschauern ekel zu werden.

Zu Ende des vierten Aufzuges fällt Rosemonde ohnmächtig in die Arme der Frauenzimmer vom Chore und bleibt in dieser Stellung bis zu Anfange des fünften Aufzuges. Heut zu Tage würde es lächerlich sein, eine Person von einem Aufzuge zum andern,[32]) unterdessen daß die Musik im Orchester gehet, ohnmächtig liegen zu lassen.

Wenn wir aber überlegen, daß, wie ich schon gesagt, die Tragödie Rosemonde durch nichts Anders in Aufzügen unterschieden ist als durch die Unterbrechung des Chors, daß also nach dem Muster der griechischen Tragödien die Handlung in einem Stücke darinne fortgehet und der Schauspieler mit dem letzten Worte des Chors wieder auftritt, so wird man leicht einsehen, daß Rosemonde gar wohl ohnmächtig auf der Scene liegen bleiben kann.

Der Verfasser hat hierinne dem Euripides nachgeahmet. Dieser Grieche läßt nämlich in seiner Hecuba diese unglückliche Königin, welche den Tod der Polyxene beweint, dem Schmerze so unterliegen, daß sie sich in ihr Kleid eingehüllet auf die Erde wirft und weinend auf der Bühne liegen bleibt, bis der Chor zu Ende ist und durch seine Betrachtungen den Schluß des Aufzuges bemerkt. Talthybius kömmt darzu und sagt den Weibern

32) pendant l'entre-Acte.

des Chors, daß er mit der Hecuba sprechen wolle. Sie zeigen sie ihm auf der Erde liegend und in ihre Kleidung eingehüllt, in welcher Stellung sie die ganze Zeit über geblieben, da der Chor sich hören lassen, das ist, nach unsrer Art zu reden, von einem Aufzuge bis zum andern.

Was den Ausdruck des Trauerspiels Rosemonde anbelangt, so muß man gestehen, daß er vollkommen schön ist.

Man könnte ihm nach dem heutigen Geschmacke vorwerfen, daß einige allzu gemeine 33) oder allzu natürliche Ausdrücke darinne vorkommen; denn itziger Zeit kostet es auf allen Theatern von Europa sehr viel Mühe, mit dem Natürlichen glücklich zu sein. Unterdessen kann man aber doch nicht sagen, daß sich der Verfasser niedriger und unanständiger Ausdrücke bedient habe; er spricht allezeit edel, und wenn ich seine Sache hierinne vertheidigen wollte, so könnte ich, glaub' ich, sagen, daß, wenn ein König nur groß denke und nicht ganz und gar unedle Ausdrücke brauche, der Ausdruck der königlichen Würde nicht unanständig sein und sich so vielmehr derjenigen Natur und derjenigen Wahrheit nähern werde, mit welcher heut zu Tage so Viele verunglücken. Ich will nicht behaupten, daß man die prächtigen Ausdrücke 34) gänzlich vermeiden müsse, um der simpeln Natur Platz zu machen; man muß vielmehr der Gewohnheit folgen, welche seit langer Zeit unsre Ohren gewöhnt hat, große Worte und rauschende Gedanken 35) zu hören. Vor zweihundert Jahren aber war unser Gehör bescheidner, und Ruccelai hat Ueberlegung genug gehabt, das Edle der Gesinnungen mit dem Emphatischen des Ausdruckes nicht zu verbinden, sondern hierinne vielmehr den Griechen als Lateinern zu folgen.

Hundert Jahr nach ihm haben die Italiener auf dieser Seite nur allzu sehr verstoßen, und nach und nach sind sie zu dem gekommen, was die benachbarten Völker unter dem Namen concetti an ihnen verlachen und ihre Landsleute selbst am Allerersten. 36)

Es scheint mir, als ob zum Schlusse des Trauerspiels Rosemonde noch etwas fehle. Almachilde tödtet den Alboinus, und die Prinzessin ist gerächet. Dieses ist unstreitig das Ende der Handlung, welches sich der Dichter vorgesetzt hat und über

---

33) trop familieres. — 34) les expressions éclatantes. — 35) pensées bruyantes. — 36) ils . . sont venus à ces Rebus et à ces Concetti qui font rire les Nations voisines, et l'Italienne la premiere.

welches er hinauszugehen nicht verbunden, ja auch nicht einmal befugt ist. Gleichwohl aber scheinen mir die Ungewißheit, in welcher der Zuschauer wegen der Rosemonde bleibt, die Folgen von der Ermordung des Alboinus und die Gesinnungen der Häupter der Armee in Ansehung der Wahl eines neuen Königs Dinge zu sein, die man dem Zuschauer in acht oder zehn Zeilen sollte voraussehn lassen; und diese Zeilen hätte Almachilde oder die Pflegemutter oder ein Bote ganz am Ende der Tragödie sagen können. Kenner, welche weiter sehen als ich, mögen diesen Punkt untersuchen und ihr Urtheil darüber fällen.

Ich glaube, daß diese zwei ersten italienischen Tragödien[37]) in der That von der Beschaffenheit sind, daß Italien darauf stolz sein kann, und es wäre sehr gut, wenn sich unter den nachfolgenden Stücken viele von dergleichen Beschaffenheit fänden.

---

37) Im Original noch der Zusatz: „qui ont paru au commencement du seiziéme siécle“; der Schluß (gleich darauf) lautet abweichend: „dans cette enfance de notre Théâtre, je souhaite de pouvoir en choisir trois autres, qui ne ressentent pas tout-à-fait le goût de la Grece disgraciée de la Scene moderne, ou le peu d'experience des ouvriers qui ne faisoient que commencer.“ — A. d. H.

X.

Auszug aus der „Calandra“

des Cardinal

Bernardo da Bibiena.[1])

Auch aus diesem Stücke, welches man in dem vierten Hauptstücke der obigen Geschichte[2]) als das erste regelmäßige italienische Lustspiel hat kennen lernen, wird man hoffentlich einen Auszug hier nicht ungern finden. Er ist gleichfalls von dem Herrn Riccoboni.

Inhalt.

Demetrius, ein Edler von Modon, hatte zwei Zwillinge, Lidio und Santilla, die einander so ähnlich waren, daß sie ihre Eltern selbst ohne die Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Kleidung nicht von einander würden haben unterscheiden können. Lidio und Santilla verlieren im sechzehnten Jahre ihres Alters ihren Vater und ihre Mutter. Die Türken nehmen Modon ein, stecken die Stadt in Brand und ermorden fast alle Einwohner. Der Knabe rettet sich mit seinem Hofmeister und seinem Bedienten. Das Mädchen wird von ihrer Pflegemutter als ein Knabe verkleidet, und Beide werden nebst einem Bedienten vom Hause zu Sclaven gemacht und nach Constantinopel geführet.

Perillo, ein Florentinischer Handelsmann, kauft sie alle

1) Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. (X.) S. 241–284. — A. d. H.
2) S. oben S. 441. — A. d. H.

Drei los, führt sie mit sich nach Rom, wo sie während eines Aufenthalts von zehn bis elf Jahren die Sprache und die Sitten des Landes lernen. An eben dem Tage, da die Handlung der vorzustellenden Fabel ihren Anfang nimmt, will Perillo seine einzige Tochter mit der Santilla verheirathen, die er für einen Knaben hält und als einen solchen auch auferzogen hat. Sie heißt Lidio nach dem Namen ihres Bruders, und Perillo liebt sie ungemein. Der wahre[3]) Lidio aber, der Bruder der Santilla, der sich in das Toscanische gerettet hatte, kommt in dem achtzehnten Jahre seines Alters nach Rom, wo er die Römerin Fulvia, eine Frau vom Stande, liebt, die er verschiedenemal in der Kleidung eines Frauenzimmer besucht hat.

Die Personen, welche in dem Stücke vorkommen, sind also: Tessenio ein Bedienter, der Hofmeister Polinicio, Lidio, Calandro, Samia eine Bediente, ein Zaubrer Ruffo, Santilla, Tannio ein Bedienter, Fulvia, die Frau des Calandro, eine Buhlerin, ein Packträger, Schergen vom Zollhause.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio allein.

Indem er über die Schicksale der Menschen und über den Eigensinn des Glücks seine Betrachtungen angestellt, erinnert er sich an die Begebenheiten seines Herrn, des Lidio, und der Santilla, dieser so ähnlichen Zwillinge, daß sie Niemand von einander unterscheiden konnte. Er sagt, sein Herr habe sich, nachdem die Türken die Stadt Modon eingenommen, nach Bologna begeben; weil er aber einige Nachricht bekommen, daß seine Schwester noch am Leben sei, so habe er sich vorgesetzt, sie durch ganz Italien zu suchen. Seit einem Monat befinde er sich in

---

3) wahre fehlt im Orig. und wird, wie hier, so noch oft in der vorliegenden Uebersetzung zur Erleichterung des Verständnisses dem bloßen „Lidio“ des Originals beigefügt, wo der Bruder Lidio gemeint ist. Dasselbe gilt von dem Zusatze weiblich („der weibliche Lidio“) mit Bezug auf die in Mannskleidern unter dem Namen des Bruders auftretende Zwillings-Schwester Santilla. Sonst übersetzt Lessing auch Lidio garçon und Lidio fille consequent durch „der wahre L.“, „der weibliche L.“ — A. d. H.

Rom,[4]) wo er sich eine Gebieterin[5]) zugelegt Namens Fulvia. Er habe ihn bei dem Calandro, dem Manne der Fulvia, in Dienste treten lassen, um Jemanden zu haben, der ihm bei ihr gute Dienste thun könne. Er sagt, daß er seinem Herrn auch so wohl gedient habe, daß Fulvia außerordentlich in ihn verliebt worden und Lidio[6]) verschiednemal in Frauenzimmerkleidern unter dem Namen seiner Schwester Santilla bei ihr gewesen sei. Weil aber sein Herr befürchte, daß dieser Handel endlich herauskommen dürfte, so vernachlässige er seit einigen Tagen die Fulvia und thue, als ob er von Rom weggehen wolle. Fulvia habe daher in der Raserei ihrer Liebe ihre Zuflucht zu ihm, dem Tessenio, und zu ihrer Magd, der Samia, welche um das Geheimniß wisse, genommen, um ihr ihren Liebhaber wieder zurückzubringen. Uebrigens suche sie auch von allen Seiten Hexenmeister und Schwarzkünstler zusammen, um den Lidio mit Gewalt wieder an sich zu ziehen, dem sie außerdem versichern lassen, daß sie ihren einzigen Sohn seine Schwester wolle heirathen lassen, wenn er so glücklich wäre, sie wiederzufinden.

Er fügt noch hinzu, die arme Frau thue Alles dieses auf eine solche Art, daß es ihr Mann schon tausendmal müsse gemerkt haben, wenn er nicht der albernste und dümmste Mann von der Welt wäre. Er übertreibt die Verwirrungen, in die ihn dieser Liebeshandel seines Herrn setze, und sagt, daß ein andrer im Werke sei, von welchem er gern dem Lidio je eher je lieber Nachricht geben möchte. Er sieht ihn kommen; weil er aber von seinem Hofmeister begleitet wird, tritt er beiseite.

Zweiter Auftritt.

Polinicio der Hofmeister, **Lidio** und **Tessenio.**

Der Hofmeister giebt dem Lidio Verweise und sagt ihm, daß er alle seine Liebeshändel wisse und auch den, welchen er mit einer von den vornehmsten Damen in Rom habe. Er giebt ihm zu bedenken, was für Gefahr er laufen müsse, wenn es herauskommen sollte. Lidio entschuldiget sich mit der Heftigkeit der

4) Im Original: depuis quatre mois ils sont venus à Rome. — 5) Maitresse. — 6) Im Original Lelio, ein noch öfter wiederkehrender Druckfehler. — A. d. H.

Liebe, mit dem Feuer der Jugend und mit tausend andern solchen Ausflüchten. Der Hofmeister greift endlich den Tessenio an und wirft ihm vor, daß er an den Ausschweifungen seines Herrn einzig und allein Ursache sei. Der Bediente mengt sich mit darein, und es fällt ein sehr lustiger Auftritt zwischen ihnen vor.

Dritter Auftritt.

Lidio. Tessenio.

Tessenio sagt seinem Herrn, daß, als er das letzte Mal in Weibskleidern zu der Fulvia gegangen, der arme Calandro, ihr Mann, ihn für ein wirkliches Mädchen gehalten und sich sterblich in ihn verliebt habe. Er habe ihn ersucht, ihm in seiner Liebe behülflich zu sein, und er seines Theils habe ihm die besten Versprechungen von der Welt gemacht und ihm geschmeichelt, daß er mit seiner Liebe willkommen sein werde. Lidio lacht über dieses Abenteuer und bittet ihn, fortzufahren. Tessenio sagt, daß die Dummheit des Calandro ihnen reichen Stoff, sich lustig zu machen, geben könne; er sieht ihn aber kommen und läßt seinen Herrn beiseite gehen.

Vierter Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Es fällt eine sehr komische Scene zwischen ihnen vor. Tessenio beredet ihn, daß er mit der Santilla seinetwegen gesprochen habe, und zwar mit so gutem Erfolge, daß sie vor Liebe gegen ihn fast sterbe. Er verspricht ihm, daß er ihn bald zu ihr führen wolle, und Calandro geht vergnügt ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Die[7]) Bediente sagt dem Tessenio in größter Bewegung, daß sich ihre Gebieterin sehr übel befinde, daß sie den Lidio zu

---

7) Im Original La Suivante, in der „Theatral. Bibl." der Druckf. Der; s. oben S. 490, Z. 15. — A. d. H

sehen verlange, und daß sie auf ihren Befehl zu einem Schwarzkünstler gehe, welcher ihn durch seine Zaubereien mit Gewalt wieder zu ihr bringen solle. Tessenio geht ab.

Sechster Auftritt.

Samia. Ruffo.

Weil Samia den Ruffo von Weitem sieht, so ruft sie ihn und heißt ihn zu ihrer Gebieterin gehen, welche mit ihm sprechen wolle. Ruffo sagt, sie solle nur vorangehen, er wolle ihr von Weitem folgen. Ruffo bleibt allein und sagt, er glaube, daß ihn ohne Zweifel diese Dame in der Meinung zu sich rufen lasse, er sei ein Schwarzkünstler, so wie es die ganze Welt von ihm meine; sie werde sich seiner Hülfe vielleicht bedienen wollen, und er hoffe, nichts dabei zu verlieren. Weil er Jemanden kommen sieht, so folgt er der Samia.

Siebenter Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt allein auf die Bühne, und Calandro kömmt nach und fragt ihn sehr eifrig, ob er die Santilla wieder gesehen habe. Tessenio sagt Ja. Sie sprechen von der Art, wie er sich bei der ersten Unterredung gegen sie bezeigen wolle, und nach einer sehr lächerlichen Scene dringt Calandro darauf, daß Tessenio seine Sache ja bald zu Stande bringen solle, und gehen ab.

Achter Auftritt.

Ruffo allein.

Er sagt, Fulvia habe ihn gebeten, durch seinen dienstbaren Geist ihren Liebhaber mit Gewalt wieder zu ihr zu bringen. Er spricht, daß er glücklicher Weise diesen Liebhaber kenne, daß er ein Grieche von Geburt sei Namens Lidio, und daß er auch seinen Bedienten, den Tannio, kenne. Er habe der Fulvia zwar nichts Gewisses versprochen, er wolle aber zu dem Florentinischen Kaufmann Perillo gehen, bei welchem Lidio wohne, und wolle ihn bereden, die Dame zu besuchen.

Zweiter Aufzug.

Erster Auftritt.

Der weibliche[8]) Lidio, Tannio und **die Pflegemutter.**

Dieses in einen Knaben verkleidete Mädchen kömmt und spricht mit ihrer Pflegemutter und ihrem Bedienten von den Vorzügen, welche die Mannspersonen vor dem Frauenzimmer genießen. Sie wiederholt in wenig Worten ihre Modon'sche Begebenheit und sagt, daß sie so glücklich nicht würde gewesen sein, wenn man gewußt hätte, daß sie ein Mädchen wäre; die Türken würden sie nicht verkauft, und Perillo würde sie vielleicht nicht gekauft haben. Sie beklagt sich über ihr Unglück; denn wenn sie ein Knabe wäre, so würde Perillo sein und ihr Glück machen. Der gute Mann sei in der Meinung, daß sie einer wäre, so wohl mit ihr zufrieden, daß er ihr seine einzige Tochter und die Erbin seines ganzen Vermögens zur Ehe geben wolle. Die Heirath solle in einigen Tagen vor sich gehen,[9]) und eben deswegen habe sie ihren Bedienten und ihre Pflegemutter aus dem Hause geführet, um mit ihnen zu überlegen, was bei dem Unglücke, das ihnen drohe, zu thun sei. Sie will fortfahren, Tannio aber heißt sie schweigen, weil er eine Magd auf sie zukommen sieht.

Zweiter Auftritt.

Samia und **die Vorigen.**

Samia kommt ganz athemlos aus dem Hause und beklagt ihre arme Gebieterin, welche ihren Geliebten durch das Fenster auf der Gasse gesehen habe und sie ihm nachschicke. Sie nimmt die Santilla für ihren Bruder Lidio und redet ihr von der Fulvia vor. Sie verstehen einander nicht, und Lidio will ihre Gebieterin weder sehen noch sprechen. Samia erzürnt

8) S. Anm. 3. — 9) que son même neveu lui a dit qu'en deux jours Perillo veut que son mariage se fasse.

sich und sagt, daß sie sogleich zu einem Schwarzkünstler gehen wolle, der sie schon mit Gewalt zu ihr zu bringen wissen werde. Tannio tadelt seine Gebieterin [die Santilla], daß sie die Magd nicht genug ausgefragt, damit sie es hätten erfahren können, für wen sich denn eigentlich die Fulvia so öffentlich erkläre. Santilla ist selbst darüber verdrießlich und sagt, daß sie ein andermal geduldiger zuhören wolle.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Das Mädchen Lidio. Tannio.

Ruffo tritt auf, und indem er sie gewahr wird, sagt er zu dem Lidio, daß er ihn schon eine lange Weile suche. Lidio sagt ihrer Pflegemutter, daß sie nur wieder zu dem Perillo, ihrem Herrn, hineingehen und ihr durch den Tannio, wenn er nach Hause gekommen sein würde, von dem, was vorgehe, Nachricht geben solle; sie für sich sei entschlossen, den ganzen Tag nicht wieder nach Hause zu kommen, damit sie ihr Unglück so lange als möglich vermeiden könne. Ruffo sagt ihr, daß ihn eine von den vornehmsten Damen in Rom, die ihn für einen Schwarzkünstler halte, gebeten habe, den Lidio mit Gewalt zu ihr zu bringen, weil sie ganz närrisch in ihn verliebt sei. Lidio und Tannio erzählen ihm, was mit der Magd vorgefallen. Ruffo billiget die Abfertigung derselben, er räth ihnen aber auch zugleich, das erste Mal anders zu verfahren. Lidio verspricht es ihm und fragt, wenn er zu der Fulvia gehen solle. Ruffo sagt ihm, sie habe ihn gebeten, daß er ihren Liebhaber noch heute durch die Macht seines dienstbaren Geistes zu ihr bringen wolle, und zwar in der Gestalt eines Frauenzimmers.[10]) Er fügt hinzu, er bilde sich ein, Fulvia habe damit sagen wollen, in der Verkleidung eines Frauenzimmers. Lidio verspricht ihm, bald Antwort zu geben, und Ruffo geht ab.

Vierter Auftritt.

Tannio. Der weibliche Lidio.

Der Bediente überredt seine Gebieterin, den Vorschlag des Ruffo auszuführen, wenn es auch in keiner weitern Absicht

---

10) en forme de femme.

geschehen sollte, als sich eine Lust zu machen.[11a]) Lidio ist es zufrieden und befiehlt ihm, nach Hause zu gehen, um ihm von dem, was daselbst vorgehe, Nachricht zu bringen und ein Frauenzimmerkleid für ihn zu suchen. Er bestellt ihn an einen gewissen Ort, wo sie den Ruffo wiedersehen und sich mit ihm entschließen wollen. Weil sie Leute kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Fulvia.

Tessenio tritt auf, und weil er die Fulvia an der Thüre ihres Hauses gewahr wird, so nähert er sich ihr und will sie bereden, daß Lidio bald abreisen müsse, um zu sehen, wie sie diese Nachricht aufnehmen werde. Fulvia spricht mit ihm vom Lidio, und Tessenio sagt ihr, daß er weiterreisen wolle, um seine Schwester aufzusuchen. Fulvia bittet ihn, den Lidio zurückzuhalten, und verspricht, seine Schwester in ganz Italien suchen zu lassen, mit der Versicherung, wenn man sie fände, sie mit ihrem einzigen Sohne, dem Flaminio, zu verheirathen. Tessenio verspricht sein Bestes zu thun, und Fulvia begiebt sich wieder hinein.

Sechster Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Calandro kömmt, und Tessenio wünscht ihm Glück, weil, wie er sagt, Santilla ihn so gütig angehört habe, daß sie sich weit mehr nach ihm, als er sich nach ihr sehne. Calandro will sogleich zu ihr gehen, Tessenio aber sagt ihm, daß sich dieses nicht thun lasse, daß man gewisse Maßregeln dabei beobachten müsse, und er nicht anders als im Verborgnen zu ihr kommen könne. Er sagt, sie habe ihm den Vorschlag gethan, ihn in einen Koffer einzuschließen und auf diese Weise in ihr Zimmer zu bringen, weil sie ihn anders nicht wohl hereinlassen könne. Calandro sagt, man werde nimmermehr einen so großen Koffer finden, daß er der Länge nach darinne liegen könne. Tessenio antwortet, daß jeder Koffer hierzu gut sei; denn, wenn er schon nicht ganz hineingehe, so könnte man ihn doch

---

11a) pour se donner la comedie.

stückweise hineinlegen. Hier wird die Scene ungemein komisch, indem Tessenio ihn überredet, daß er ihm alle Glieder ausrenken und sie hernach, wenn er aus dem Koffer hervorwollte, wieder in ihre Stelle einsetzen könne. Nachdem er einen Versuch von diesem seinem Geheimnisse gemacht, bei welchem es, wie er sagt, auf gewisse Worte aus der schwarzen Kunst ankomme, thut er, als ob Calandro Alles verdorben habe und man nothwendig einen großen Koffer suchen müsse, in welchem er ganz und gar Raum habe. Calandro bestellt ihn an einen gewissen Ort und begiebt sich weg. Tessenio sieht die Samia kommen und geht ab.

Siebenter Auftritt.

Samia. Fulvia.

Samia kömmt ganz allein und redet von der Unhöflichkeit des Lidio gegen ihre Gebieterin; sie fürchtet, die Fulvia möchte endlich damit herausplatzen, und die Brüder des Calandro möchten es merken, wenn sie sie alle Augenblicke von dem Lidio reden hörten. Fulvia ruft in dem Hause die Samia, und diese begiebt sich hinein, weil sie ohnedem Jemand kommen sieht.

Achter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio.

Das Mädchen Lidio erfährt von ihrem Bedienten, daß in dem Hause des Perillo, ihres Herrn, Alles zu ihrer Verheirathung mit seiner Tochter zurechte gemacht werde, daß die Braut sehr vergnügt sei, und daß man glaube, der Bräutigam werde es nicht weniger sein. Santilla will verzweifeln und wünscht sich den Tod, welchem sie ohnedem nicht entfliehen könne, weil der Vater und die Mutter ihrer [11]) Braut, wenn sie die Wahrheit erfahren sollten, sie [11]) gewiß würden tödten lassen. Tannio tröstet sie und bestärkt sie zugleich in dem Vorsatze, sich den ganzen Tag über in dem Hause nicht sehn zu lassen. Er fügt hinzu, der Liebeshandel mit der Dame, zu welcher sie in Frauenzimmerkleidern gehen solle, komme gleich zu gelegener Zeit, sie den Tag

---

11) ihrer und sie erfordert der Sinn und der Wortlaut des Originals statt seiner und ihn, wie die „Theatral. Bibl." liest. — A. d. H.

über zu verbergen. Er hat die Kleider bereits zurechte gelegt; Santilla billiget Alles, und sie begeben sich weg, um den Ruffo aufzusuchen und den Herbeikommenden aus dem Wege zu gehen, weil sie immer befürchten, es möchte Jemand aus dem Hause des Perillo, ihres Herren, sein.

Neunter Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt ganz allein und sagt, daß er seinen Herrn, den Lidio, als ein Frauenzimmer verkleidet habe. Er habe ihm eben die Kleider angelegt, die er zu tragen gewohnt gewesen, wenn er die Fulvia besucht, und habe ihn in ein Zimmer des untersten Stockwerks gebracht. Da nun solle er den Calandro empfangen, und es sei bereits Alles schon so eingerichtet, daß er, wenn die Fenster zugemacht würden, sich davonmachen und an seiner Statt ein Weibsbild hineinlassen könne, die er schon dazu bereit halte. Calandro sei so albern, daß er den Betrug gewiß nicht merken werde. Calandro kömmt dazu und fragt, ob er einen Koffer gefunden habe; Tessenio sagt Ja und versichert ihn, daß er so groß sei, daß er vollkommen Raum darinne habe, ohne sich die Glieder ausrenken zu lassen. Calandro fragt ihn, ob er in dem Koffer wache bleiben müsse, oder ob er schlafen könne. Tessenio, um sich mit seiner Dummheit eine Lust zu machen, sagt ihm, daß man wachen müsse, wenn man zu Pferde sei, daß man auf den Gassen gehe, am Tische esse, auf den Stühlen sitze, in dem Bette schlafe und in den Koffern sterbe. Calandro fragt ihn, wie dieses zugehe, und Tessenio zeigt ihm auf eine komische Art, wie man es machen müsse, wenn man sterben und wieder lebendig werden wolle. Calandro macht einen Versuch damit und findet es außerordentlich schön. Tessenio giebt ihm den Rath, bei seiner Frau vorzugeben, er reisete auf einen Tag auf das Land, damit sie ihn nicht erwarte, und geht ab.

Zehnter Auftritt.

Calandro. Fulvia.

Calandro ruft seine Frau und sagt ihr, daß er aufs Land zu seinem Sohne reisen wolle und noch den Abend vielleicht

wiederkommen werde. Fulvia wünscht ihm glückliche Reise, beiseite aber wünscht sie ihm alles nur erdenkliche Unglück, und der Aufzug schließt sich.

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio allein.

Tessenio kömmt mit den Kleidern des Calandro, den er, wie er sagt, in einem weiten Oberkleide in den Koffer geschlossen habe. Er sagt, Lidio sei auch schon als Frauenzimmer verkleidet, und eben wird er den Packträger mit dem Koffer von ferne gewahr und zugleich das Weibsbild, welche des Lidio Stelle vertreten soll.

Zweiter Auftritt.

Tessenio. Ein Weibsbild. Ein Packträger. Calandro. Die Schergen vom Zollhause.

Das Weibsbild zeigt sich dem Tessenio, der ihr ihre Lection lernt. Indem aber der Packträger mit dem Koffer anlangt, halten ihn die Schergen vom Zollhause an und fragen, was darinne sei. Nach einigem Wortwechsel sagt der Packträger, man habe ihm gesagt, es wären seidene Waaren darin. Man fragt ihn, ob sie in dem Zollhause frei gemacht wären, und endlich wollen die Schergen den Koffer visitiren. Tessenio will über diesen Querstrich rasend werden, und um den Handel wieder gut zu machen, bittet er das Weibsbild, recht stark zu weinen. Weil die Schergen sehen, daß der Koffer mit keinem Schlüssel verschlossen ist, so machen sie ihn auf und glauben, es sei ein todter Mensch. Tessenio mischt sich in das Gespräch und fragt sie, was sie machen. Die Schergen sagen, sie hätten einen Koffer mit Waaren zu visitiren geglaubt und einen todten Menschen darinne gefunden. Tessenio sagt, es sei der Mann dieses Weibsbildes, welches so sehr weine. Die Schergen fragen sie, warum man den Todten auf diese Art in einem Koffer fortschaffe, und Tessenio antwortet, es geschehe aus Vorsicht; der gute

Mann sei an der Pest gestorben, er habe ihn also in den Koffer legen lassen und wolle ihn, so wie er ist, in den Fluß werfen. Calandro macht die gelernte Ceremonie des Auferstehens und springt aus dem Koffer. Die Schergen, der Packträger und das Weibesbild laufen erschrocken davon. Calandro zankt mit dem Tessenio, weil er ihn in den Fluß werfen wollen, und schlägt ihn mit der Faust. Tessenio entschuldiget sich auf eine komische Art und überredt ihn, daß er es zu seinem Besten gethan habe. Er sagt ihm zugleich, daß dieser Querstrich ihn verhindern werde, die Santilla heute noch zu sehen, und Calandro versichert, daß er in allem Ernste sterben werde, wenn er nicht bald zu ihr kommen könne. Tessenio schlägt ihm also vor, an die Stelle des Packträgers zu treten, den Koffer auf den Buckel zu nehmen und ihn in das Haus der Santilla zu tragen; er wolle mit ihm gehen und ihn vor den Kistenmacher ausgeben, welcher den Koffer gemacht habe, und unter diesem Vorwande könne er in das Zimmer der Jungfer kommen. Calandro nimmt den Koffer auf den Rücken, und Tessenio sagt ihm, er solle nur vorangehen und ihn an der Hausthüre der Santilla erwarten. Calandro geht fort, und weil Tessenio die Samia kommen sieht, so will er einen Augenblick mit ihr schwatzen, um sich über den Calandro mit ihr aufzuhalten, welchen er lange mit dem Koffer auf dem Buckel warten lassen wolle.

Dritter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Samia sagt dem Tessenio, sie komme von dem Schwarzkünstler, welcher ihr nichts Gutes gesagt habe. Endlich geht Tessenio ab und sagt, er wolle den Lidio aufsuchen, um das zu thun, was ihm ihre Gebieterin [die Fulvia] befohlen habe.

Vierter Auftritt.

Samia. Fulvia.

Samia erstattet ihr von dem Bericht, was ihr der Schwarzkünstler gesagt habe, welcher keine gewisse Antwort habe geben wollen. Sie fügt hinzu, sie habe den Lidio gesehen und sei sehr

übel von ihm empfangen worden; er habe Uebels von der Fulvia gesprochen und gethan, als ob er sie niemals gesehen hätte und ganz und gar nicht kenne. Fulvia will verzweifeln, und nach verschiednen stürmischen Ueberlegungen faßt sie endlich den Entschluß, nach Hause zu gehen, Mannskleider anzulegen und verkleidet den Lidio in seinem eigenen Hause aufzusuchen.

Fünfter Auftritt.

Samia.

Samia bleibt zurück, und mittlerweile, daß sie ihre Frau erwartet, stellt sie über den Entschluß, den sie genommen, Betrachtungen an.

Sechster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt in Mannskleidern aus dem Hause, giebt der Samia ihre Befehle und geht nach dem Hause des Lidio.

Siebenter Auftritt.

Samia allein.

Nachdem sie die Sache hin und wieder überlegt, billiget sie endlich den Entschluß ihrer Frau, ihren Liebhaber selbst aufzusuchen, geht in das Haus und schließt die Thüre nach sich zu.

Achter Auftritt.

Tessenio.

Er sagt, er habe den Calandro zu seinem Herrn, dem Lidio, gebracht und das Weibsbild, das davongelaufen, gefunden. Er habe sie mit sich hineingeführt und komme, nunmehr der Fulvia davon Nachricht zu geben, um mit ihr darüber zu lachen. Er klopft an.

Neunter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Nach einer komischen Scene und noch verschiednen Lazzi,[12]) welche Tessenio außerhalb und Samia innerhalb dem Hause machen, geht endlich die Thüre auf. Samia sagt ihm, daß ihre Frau in Mannskleidern zu dem Lidio gegangen sei. Tessenio wird über diese Nachricht ganz verwirrt und stellt sich geschwind, als ob er etwas zu thun habe und noch nicht hineinkommen könne. Samia geht wieder hinein und schließt die Thüre nach sich zu, so wie es ihr ihre Frau befohlen.

Zehnter Auftritt.

Tessenio allein.

Er weiß nicht, was er thun soll, und befürchtet, die Frau und der Mann möchten sich Beide einander treffen; der Mann möchte wegen der Verkleidung[13]) der Frau argwöhnisch werden und sie zu ihren Freunden[14]) führen, um sie dafür abstrafen zu lassen. Mittlerweile aber sieht er die Fulvia kommen, welche den Calandro als einen Gefangnen hinter sich herschleppt. Er tritt beiseite, um sie zu beobachten.

Elfter Auftritt.

Fulvia. Calandro.

Fulvia kömmt und reißt den Calandro mit Gewalt mit sich fort. Sie macht ihm tausend Vorwürfe und rühmt ihre so übel belohnte Tugend. Sie sagt, sie wisse Alles und habe blos deswegen Mannskleider angezogen, um ihn mit seiner artigen Gebieterin[15]) zu ertappen, so wie es auch geschehen sei. Nach mancherlei Betheurungen schwöret sie, sich an allen Beiden zu rächen. Calandro entschuldiget sich auf eine sehr komische Art, doch sagt er auch zugleich, sie solle es sich ja nicht einkommen lassen, diesem Mädchen übel zu begegnen. Fulvia läßt die Thüre aufmachen und zieht ihren Mann hinein.

---

12) Vgl. oben S. 456 ff. — A. d. H. — 13) la démarche. — 14) les parens. — 15) avec sa gentille Maitresse.

Zwölfter Auftritt.

Tessenio.

Er bewundert die Verschlagenheit der Fulvia, und weil er sie wieder herauskommen sieht, bleibt er da.

Dreizehnter Auftritt.

Fulvia. Tessenio. Samia.

Fulvia beklagt sich, daß sie anstatt ihres Liebhabers ihren Mann gefunden habe. Tessenio sagt ihr, daß Lidio nunmehr nicht abreisen werde, und daß er sein Möglichstes thun wolle, ihn wieder zu ihr zu bringen. Fulvia befiehlt der Samia, nochmals zu dem Schwarzkünstler zu gehen. Tessenio geht fort, den Lidio aufzusuchen, und Fulvia geht wieder ins Haus.

Vierzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Ruffo sagt der Samia, er habe eine neue Zauberei versucht und hoffe, Lidio werde gelehriger sein. Man sieht ihn kommen, und Ruffo tritt beiseite.

Funfzehnter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio. Samia.

Samia unterredet sich mit dem Lidio, der sie höflich empfängt und ihre Frau zu besuchen verspricht. Samia geht in das Haus, um der Fulvia eine so gute Nachricht zu bringen.

Sechzehnter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Tannio sagt zu dem Ruffo, daß sich diese Dame ohne Zweifel betriege und seinen Herrn für einen Andern halte. Er giebt daher dem Schwarzkünstler den Rath, der Fulvia im Namen seines dienstbaren Geistes zu sagen, daß sie gegen den Lidio durchaus nicht an das gedenken solle, was ehedem zwischen

ihnen vorgegangen, damit die Betriegerei nicht an den Tag komme. Ruffo billigt es, und Lidio geht ab, um sich als Frauenzimmer zu kleiden. Tannio bleibt einen Augenblick mit dem Ruffo allein und sagt ihm in Vertrauen etwas von dem Zustande seines Herrn. Sie stellen ihre Betrachtungen darüber dem Befehle gemäß an, den ihm Fulvia gegeben, daß er nämlich durch die Gewalt seines Geistes den Lidio nöthigen solle, in Gestalt eines Frauenzimmers zu erscheinen. Dieses nun, hoffen sie, werde ihnen [16]) Gelegenheit geben, wieder vom Neuen anzufangen und ihren [17]) Nutzen daraus zu ziehen.

Siebzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Samia heißt den Ruffo hineingehen; ihre Frau, sagt sie, sei in dem Zimmer gleich an der Thüre, nachdem sie ihren Mann in einem andern [18]) gelassen.

Achtzehnter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Tessenio will ins Haus gehen, um mit der Fulvia zu sprechen. Samia hindert ihn daran, weil der Schwarzkünstler bei ihr sei, und geht wieder hinein. Tessenio sagt, Lidio habe plötzlich Lust bekommen, die Fulvia zu besuchen, er wolle ihr daher gern zuerst Nachricht davon bringen. Er sieht den Ruffo herauskommen und geht hinein.

Neunzehnter Auftritt.

Ruffo allein.

Er geht vergnügt über die Unterredung, die er mit der Fulvia gehabt, fort. Er sieht ein Weibsbild, die auf ihn zukömmt und ihm winkt.

Zwanzigster Auftritt.

Tannio, als ein Frauenzimmer verkleidet. **Ruffo.**

Tannio, nach einer sehr komischen Scene, giebt sich zu erkennen und sagt ihm, daß sich auch Lidio als ein Frauen-

---

16) lui. — 17) Fehlt im Orig. — A. d. H. — 18) au premier Appartement.

zimmer gekleidet habe und gleich kommen werde. Sie werden die Fulvia an der Hausthüre gewahr und verbergen sich.

Einundzwanzigster Auftritt.

Fulvia. Tessenio.

Fulvia sagt zu dem Tessenio, daß sie wieder hereingehen und ihren Mann aus dem Hause schaffen wollte, damit sie mit ihrem Liebhaber desto freier sein könne. Tessenio bleibt einen Augenblick allein und freuet sich über das Glück seines Herrn, besonders wegen seiner Schwester, wenn er sie einmal wiederfinden und dem Versprechen der Fulvia gemäß mit ihrem Sohne verheirathen könnte. Er sieht den Calandro zum Hause herauskommen, und weil er aufgehalten zu werden befürchtet, begiebt er sich weg, seinem Herrn Nachricht zu bringen.

Zweiundzwanzigster Auftritt.

Calandro. Der weibliche Lidio, der wahre Lidio,
Beide als Frauenzimmer gekleidet.

Indem Calandro aus dem Hause gehet, wird er gleich anfangs einen von den zwei Lidios gewahr und glaubt, es sei seine Gebieterin. (Hier ist ein Theaterspiel angebracht, welches sich auf dem Papiere nicht erklären läßt.) Die beiden Lidios stehen der eine auf dieser und der andere auf der andern Seite des Theaters. Calandro stehet in der Mitte und spielt die Scene, und wenn er mit dem einen von ihnen redet, so geschieht es oft, daß er den andern ins Gesicht bekömmt. Er glaubt sich zu betriegen und gehet bald zu dem einen, bald zu dem andern, ohne daß sich die beiden Lidios einmal zu sehen bekommen. Endlich ergreift der wahre Lidio, welchen die Gegenwart des Calandro stutzig macht, den Entschluß, wieder nach Hause zu gehen, sich wieder auszuziehen und die Fulvia ein andermal zu besuchen. Calandro wird durch seine Ungewißheit unruhig gemacht und glaubt endlich, seine Gebieterin sei diejenige, welche eben abgegangen ist, und folgt ihr nach. Der weibliche Lidio sieht sich nunmehr allein und geht in das Haus der Fulvia, welche, wie er sagt, innerhalb der Thüre stehe und ihm winke. Ende des Aufzuges.

Vierter Aufzug.

Erster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt zum Hause heraus und ruft die Samia in größter Eilfertigkeit. Samia erscheinet und bekömmt Befehl, sogleich zu dem Schwarzkünstler Ruffo zu gehen und ihn herzuholen. Sie begiebt sich eiligst fort, und Fulvia bleibt allein und beklagt sich heftig über das ihr zugestoßene Unglück. Nach vielen Ausrufungen sieht sie endlich den Ruffo kommen.

Zweiter Auftritt.

Ruffo. Fulvia.

Fulvia redet ihn weinend an und sagt, sie wisse nicht, über wen sie sich eigentlich beklagen solle, ob über ihre eigene Unwissenheit oder über ihn, weil sie sein Geist betrogen und zu Grunde gerichtet habe. Sie sagt ihm, sie habe während der Unterredung mit dem Lidio wahrgenommen, daß er ebenso starke Brüste habe als sie, und endlich habe er es ihr selbst gestanden, daß er ein Mädchen geworden sei. Ruffo tröstet sie und verspricht ihr, den Lidio, wenn ihn der Geist ganz und gar in ein Frauenzimmer sollte verwandelt haben, wieder in seinen ersten Zustand zu setzen. Fulvia verspricht ihm eine große Belohnung, wenn er ihr sein Wort halte. Sie erklärt sich deutlich, daß sie verlange, Lidio solle sie in Frauenzimmerkleidern, nicht aber als ein Frauenzimmer [19]) besuchen. Ruffo stellt sie aufs Neue zufrieden, und sie geht wieder in das Haus. Ruffo bleibt allein und lacht über die Leichtgläubigkeit der Fulvia, indem er den weiblichen [20]) Lidio und den Tannio kommen sieht.

---

19) en habit de femme, et non pas changée en femme (vgl. Anm. 10). — A. d. H. — 20) weiblichen ist (nothwendiger) Zusatz Lessing's: s. den folgd. 3. u. 4. Auftritt. Man muß sich hier die knappe Darstellung des Originals dahin ergänzen, daß der weibliche Lidio (Santilla) nach der im vorstehenden 2. Auftritte von der Fulvia gemeldeten Entdeckungsscene sich aus deren Hause entfernt habe und jetzt außer demselben auftrete. — A. d. H.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Indem sie Ruffo sieht, beklagt er sich, daß sie nicht als Frauenzimmer gekleidet sind,[21]) und erzählt ihnen Alles, was sich mit der Fulvia zugetragen. Er dringt in den Lidio, wieder zu ihr zu gehen; Lidio verspricht es ihm ganz kaltsinnig, Tannio aber versichert ihn, daß sie sich bald wieder bei ihr einfinden würden. Ruffo geht ab, die andern Zwei bleiben, und weil sie die Samia kommen sehen, so verstecken sie sich, um sie zu behorchen.

Vierter Auftritt.

Samia. Tannio. Der weibliche Lidio.

Samia kömmt zum Hause heraus und redet von dem Zufalle, der dem Lidio begegnet sei. Sie sagt, ihre Frau schicke sie zu dem Schwarzkünstler und habe ein großes Geschenk an Silber und Edelgesteinen bereit geleget, welches sie dem Lidio geben wolle, wenn der Geist die Sache wieder gut mache. Hiermit geht sie ab. Tannio aber sagt zu dem Frauenzimmer,[22]) sie solle nur wieder hingehen, und schlägt ihr ein Mittel vor, welches sie beruhiget. Santilla billiget es und verspricht wieder zur Fulvia zurückzukehren. Sie befiehlt unterdessen dem Tannio, nach Hause zu gehen und ihr von dem, was daselbst vorfalle, Nachricht zu bringen. Weil Tannio und Santilla Jemand kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Es fället eine sehr komische Scene über die Verwandlung des Lidio zwischen ihnen vor. Samia zeigt ihm, was der Schwarzkünstler ihrer Frau schreibe, und daß er ihr verspreche, ihn in seinen ersten Stand wieder zu setzen. Sie geht hierauf in das Haus, der Fulvia eine so gute Nachricht zu bringen.

21) Der weibliche Lidio und Tannio (der im 20. Auftr. des 3. Aufz. in Weibskleidern erschien) haben wieder Mannskleider angelegt. — A. d. H. — 22) la fille, d. i. Santilla (der weibliche Lidio). — A. d. H.

Tessenio macht seine Betrachtungen über das, was er gehört, und weil er es gar nicht glauben kann, so will er seinen Herrn suchen, um davon gewiß zu sein. Der Aufzug schließt sich.

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Samia. Der weibliche Lidio. Der wahre Lidio.

Samia kömmt mit einem Beutel voll Geld aus dem Hause, den sie auf Befehl der Fulvia dem Lidio geben solle. Sie sieht ihn und geht auf ihn los, ihm denselben zu geben; weil sie sich aber auf einmal zwischen Beiden sieht, so wird sie durch die vollkommne Gleichheit ganz verwirrt gemacht und begiebt sich nach einer komischen Scene wieder in das Haus, ohne den Beutel weder dem Einen noch dem Andern zu geben. Der wahre Lidio erstaunt über die Gleichheit seiner selbst, die er an dem Andern bemerkt; weil er aber die Gelegenheit, bei der Fulvia zu sein, nicht verlieren will, verschiebt er es auf ein andermal, mit ihm zu reden und sich nach seinem Stande zu erkundigen, und geht ab, um sich als Frauenzimmer anzukleiden. Der weibliche Lidio sagt, daß dieses der Liebhaber der Fulvia sein müsse, für den man sie wegen der großen Aehnlichkeit angesehen habe. Sie wird wegen des langen Außenbleibens des Tannio ungeduldig, weil sie gern wieder zur Fulvia gehen möchte.

Zweiter Auftritt.

Tessenio. Der weibliche Lidio, und hernach **Tannio.**

Tessenio kömmt und sucht seinen Herrn. Er sieht die Santilla, die er für den Lidio hält, und bemerkt, daß er gedankenvoll auf und nieder gehe. Er macht verschiedne Betrachtungen, die ihm das, was ihm Samia gesagt hat, glaublich machen. Endlich hört er, daß Lidio sagt, sie sei ein Mädchen und fürchte sich, erkannt zu werden. Tessenio ist darüber ganz erstaunt, zeigt sich und hat eine Scene mit ihm, der ihn für seinen Bedienten gar nicht erkennen will. Endlich sagt ihm Tessenio,

er wisse wohl, daß er ein Frauenzimmer sei. Lidio leugnet es, und Tannio kömmt dazu, mit welchem er eine sehr zweideutige Scene hat. Weil Lidio den Tessenio nicht für seinen Bedienten erkennen will, so wird dieser zornig und erwähnt Alles dessen, was sich mit seiner Familie zu Modon zugetragen. Der weibliche Lidio und Tannio machen beiseite ihre Anmerkungen darüber.

Dritter Auftritt.

Der wahre Lidio in Frauenzimmerkleidern und **die Vorigen.**

Der wahre Lidio ruft den Tessenio, welcher zu ihm kömmt und ihn erkennt; und endlich geht Jener mit ihm zu der Fulvia hinein. Der weibliche Lidio und Tannio sprechen mit einander von dem, was sie gehört haben; Tessenio kömmt wieder zu ihnen, und in der Scene, die sie mit einander haben, geht die Erkennung vor sich.

Vierter Auftritt.

Samia und **die Vorigen.**

Samia kömmt weinend aus dem Hause; Tessenio redet sie an, und sie sagt ihm, daß die Brüder des Calandro die Fulvia mit dem Lidio getroffen und Beide in ein Zimmer des untersten Stockwerks verschlossen hätten. Sie wären hierauf fortgegangen, den Calandro zu suchen, ihm seine Beschimpfung zu entdecken[23]) und den Lidio vielleicht zu tödten. Fulvia, um ihre Ehre zu retten, habe ihr befohlen, zu dem Schwarzkünstler zu gehen, welcher den Lidio sogleich noch einmal in ein Frauenzimmer verwandeln solle, damit man sie, wenn ihr Mann mit den Brüdern zurückkäme, unschuldig finden möchte. Samia geht ab, und Tessenio verspricht, dem Handel abzuhelfen. Er schlägt dem weiblichen Lidio vor, mit dem Tannio die Kleider zu verwechseln und mit ihm zu gehen, um seinem Bruder das Leben zu retten. Lidio ist dazu bereit, verwechselt die Kleider mit dem Tannio, und Tessenio führt ihn in größter Eil' zur Fulvia. Tannio bleibt allein und ist über die

23) pour la deshonorer.

Gefahr, in der sich Bruder und Schwester befinden, ganz erschrocken. Er höret Lärmen und verbirgt sich, um zu sehen, was es giebt.

Fünfter Auftritt.

Der wahre Lidio in den Kleidern des Tannio.

Lidio kömmt in den Kleidern des Tannio aus dem Hause. Er sagt, Tessenio habe ein Fenster in dem Zimmer,[24]) in welchem er mit der Fulvia eingeschlossen gewesen, eröffnet und einen jungen Menschen durch das Fenster hineinspringen lassen. Er habe diesen jungen Menschen ausgezogen und ihn die Weibskleider, die er angehabt, anziehen lassen, er selbst aber, Lidio, habe die Kleider des jungen Menschen anziehen müssen. Nach dieser Vertauschung sei er zu dem Fenster hinausgesprungen und, wie es ihm Tessenio geheißen habe, zum Hause hinausgegangen. Der junge Mensch sei in der Stube geblieben, und Tessenio rede noch mit der Fulvia am Fenster. Er sei sehr begierig, zu sehen, wo dieses Alles hinaus wolle; und weil er sieht, daß Fulvia an der Hausthüre erscheint, tritt er zurück.

Sechster Auftritt.

Fulvia allein.

Sie kömmt an die Hausthüre und wünscht sich Glück, aus einer so großen Verwirrung gerissen zu sein.

Siebenter Auftritt.

Fulvia. Calandro. Die Brüder der Fulvia.

Calandro lärmt wider seine Frau und befiehlt seinen Brüdern, hineinzugehen und zu sehen, was an der Sache sei.[25]) Sie bittet sie selbst, hereinzukommen und Augenzeugen zu sein, was für Geduld sie bis auf den heutigen Tag mit ihrem Manne müsse gehabt haben. Sie gehn Alle[26]) hinein.

---

24) une fenêtre par derriere de la chambre. — 25) d'entrer pour les éclaircir des fautes de Fulvia. — 26) tous deux.

Achter Auftritt.

Der wahre Lidio allein.

Er weiß noch nicht, was daraus werden wird, und hält sich gefaßt, sogleich wieder in das Haus hineinzugehen und seiner Gebieterin auf das geringste Lärmen, das er hören werde, beizustehen.

Neunter Auftritt.

Tannio. Der wahre Lidio.

Tannio, welcher den Lidio für die Santilla ansieht, nähert sich ihm, kleidet sich aus und verlangt seine Kleider wieder. Lidio versteht ihn nicht, und unter ihren zweideutigen Reden kömmt Tessenio.

Zehnter Auftritt.

Tessenio allein.

Er kömmt lustig und lachend aus dem Hause und sagt, daß man den Lidio für ein Frauenzimmer erkannt habe, daß Calandro wacker ausgelacht worden und die Fulvia die tugendhafteste Frau von der Welt zu sein scheine. Er sieht den weiblichen Lidio aus dem Hause kommen, welche gleichfalls ganz zufrieden ist und sich von der Gesellschaft darinnen beurlaubet hat. Zugleich wird er auf der andern Seite den wahren Lidio gewahr.

Elfter Auftritt.

Santilla. Tessenio. Lidio. Tannio.

Santilla fragt den Tessenio wegen ihres Bruders, und Dieser zeigt ihr den Lidio. Die Erkennung geht mit außerordentlichen Freudensbezeugungen vor sich. Tessenio erzählt ihnen, daß er, nachdem er sie zu dem Fenster heraus- und hereinsteigen[27]) und die Kleider verwechseln lassen, der Fulvia heimlich gesagt habe, der junge Mensch, den er zu ihr bringe, sei die so lange gesuchte Schwester Santilla, und daß ihm die

27) Original mit Recht umgekehrt: monter et descendre. — A. d. H.

Fulvia geantwortet habe, es sei ihr sehr angenehm und sie bleibe dabei, daß sie ihren Sohn mit ihr verheirathen wolle. Santilla spricht, nunmehr verstehe sie erst die Rede der Fulvia, die sie zärtlich umarmt und zu ihr gesagt habe: „Lidio hat eine Schwester, ich habe eine Tochter und Du hast einen Mann gefunden.“ Lidio hält die Sache für schon so gut als richtig. Tannio setzt hinzu, daß eine andre gleichfalls so gut als richtig sein könne, und erklärt sich dahin, daß man wegen der vollkommnen Aehnlichkeit beider Geschwister noch eine Heirath mit einem einzigen Worte schließen könne. Santilla verspricht ihrem Bruder mehr Licht davon zu geben, damit er bei dem Perillo an ihre[28]) Stelle treten und Desselben für sie bestimmte Tochter heirathen könne. Sie begeben sich weg, um diese Anschläge auszuführen, Tessenio beurlaubet die Zuschauer, und die Komödie hat ein Ende.

Beurtheilung der „Calandra“.

Der Verfasser dieser Komödie, wie man schon weiß, ist Bernardo da Bibiena, welcher hernachmals Cardinal ward.[29]) Von ihr rechnet man die Epoche der ersten italienischen Komödie, und meinen Anmerkungen zufolge muß sie gegen das Jahr 1480[30]) geschrieben sein. Die Aristipia, die Floriana, Timon und alle übrigen, welche noch vor der Calandra hergegangen sind, werden in die Classe der Possenspiele[31]) gesetzt, und man beehrt sie mit dem Namen der Komödien nicht. Unsre Italiener haben hierinne sehr richtig gedacht, und wir sind sehr glücklich, daß wir eine so rühmliche Epoche mit einem Werke, als die Calandra ist, anfangen können.[32])

---

28) Im Orig.: à sa place, in der „Theatral. Bibl.“ fälschlich: seine. — A. d. H. — 29) Statt der vorangehenden Worte „wie man schon weiß“, folgt hier im Orig. der Satz: „J'ai parlé au long de ce grand homme dans l'Histoire du Théâtre Italien.“ Vgl. oben S. 440 f. — A. d. H. — 30) So auch im Original, während nach der „Histoire du Théâtre Italien“ (s. oben S. 441) und ebenso nach dem „Catalogue“ (vgl. oben S. 425, Anm.), pag. 144 die Komödie zwischen 1490 und 1500 geschrieben sein soll. — 31) des farces. — 32) Hier folgt im Original noch diese Stelle: „Puisque je suis engagé à dire mon sentiment sur les pieces desquelles je donne les extraits, je prie de nouveau que l'on ne me reproche pas la sincerité avec laquelle j'en parle. Il est certain que malgré toute l'étude que j'ai faite sur cette matiere, je ne puis pas porter mes connoissances plus loin que mon esprit le veut, et je demande que le Public me détrompe, et m'endoctrine en même tems.“ — A. d. H.

Ich meines Theils glaube, daß weder die griechischen komischen Dichter, welche wir weiter nicht als aus den hinterlassenen Stücken des Aristophanes und aus den Lustspielen kennen, welche Terenz von ihnen geborgt hat, daß, sag' ich, weder die Griechen, noch die Lateiner, noch die Neuern, die Italiener vor und nach dem Bibiena selbst nicht ausgenommen, eine so vollkommne Komödie, als die Calandra ist, weder gemacht haben, noch vielleicht jemals machen werden. Kurz, nach meiner Einsicht ist die Calandra das Muster einer guten Komödie.

Die Einrichtung der Fabel ist zum Erstaunen schön, und das Komische,[33]) welches überall viel mehr in der Sache als in den Worten liegt, herrscht so stark darin, daß man sich nicht genug darüber verwundern kann. Die Sprache ist vollkommen, die Charaktere sind vortrefflich. Aus der Erfindung leuchtet ein großes Genie und aus der Oekonomie[34]) eine große Klugheit.

Ich ersuche alle Gelehrte und Alle, die an dem Theater einen Geschmack haben, dieses Stück zu lesen und genau zu untersuchen. Ich schmeichle mir, daß sie gewiß meiner Meinung sein werden.

Aus der Calandra werden es die Dichter erkennen lernen, wie weit die Einbildungskraft in Aufsuchung des Komischen gehen könne. Bibiena findet es überall.

Aus der Calandra werden sie lernen können, wie man eine Begebenheit verwickeln und mit der gehörigen Genauigkeit so wieder aufwickeln solle, daß überall das Wunderbare, das Interessante, das Komische beibehalten werde, welches sich bei den Entwicklungen aller Stücke finden sollte. In der Calandra werden sie sehen, was das heiße, das Auftreten und Abgehen der Personen mit aller möglichen Ueberlegung und gesunden Vernunft anordnen. In der Calandra werden sie finden, wie man die verschiednen Arten zu denken und zu reden beobachten und weder bei den Alten noch bei den Weibspersonen, weder bei den jungen Leuten noch bei den Bedienten ihren Charakter aus den Augen lassen müsse.

Kurz, wenn man eine komische Dichtkunst[35]) schreiben wollte, welche uns bei allen den Mustern, die wir darinne haben, noch fehlt, so bin ich gewiß überzeugt, daß man die Calandra alle Augenblick anführen könne, so wie Aristoteles, wenn er von der

---

33) l'imagination comique. — 34) l'execution des choses. — 35) une art Poëtique pour la Comedie.

Tragödie Regeln giebt, bei jedem Schritte den Oedip des Sophokles anführt.

Diejenigen, welche diese Komödie kennen oder wenigstens kennen wollen, werden vielleicht sagen, daß, wenn sie schon unvergleichliche Schönheiten hat, sie auch einen sehr großen Fehler habe. Ich weiß es; allein dieser Fehler kann das Verdienst des Poeten um nichts verringern, und um die Sprache einmal zu verändern, will ich einen Augenblick auf seine Seite treten.

Man muß über die Frechheit der Sitten, welche in den ersten Komödien[36]) herrscht, nothwendig erstaunen. Ich weiß nicht, ob die vergangenen Jahrhunderte einfältiger oder verderbter waren als das unsrige, das aber weiß ich, daß man die Calandra an dem Hofe zu Urbino in Gegenwart verschiedener tugendhaften Prinzessinnen aufgeführet hat.

Aus diesem Grunde könnte man mir also einwenden, daß, wenn ein Dichter sich nicht zwingen, sondern die ganze Natur brauchen dürfe, das Komische sehr leicht zu finden sei. Allein man kann, glaube ich, antworten, daß man in dergleichen Falle das Sittlich-Anstößige beiseite setzen und von den Werken nach dem wahren Werthe der Erfindung, der Ausführung[37]) und des Witzes urtheilen müsse; und in diesem Verstande rede ich itzt von der Calandra. Man bemerke die Stärke des Genies und alle die übrigen Vollkommenheiten, welche der Dichter gezeigt hat, ohne sich bei der Frechheit der Sitten aufzuhalten;[38]) und in dieser Gesinnung untersuche ich die Komödie des Bibiena und finde, daß sie unvergleichlich ist.

Unterdessen will ich doch nicht unterlassen, einige Fehler in diesem Werke anzumerken und einige Stellen darin zu kritisiren.

In dem ersten Auftritte des fünften Aufzuges kommen der weibliche Lidio und der wahre Lidio, Beide als Mannspersonen gekleidet, auf das Theater, wo sie von der Magd mit dem Geldbeutel, den sie dem Lidio geben soll, angetroffen werden. Sie stehet zwischen Beiden, und alle Drei zusammen spielen eine Scene, in welcher die zwei junge Leute Dinge sagen, welche bei dem weiblichen Lidio Gedanken erregen und sogleich zur Erkennung Gelegenheit geben sollten. Daß der wahre Lidio über die große Gleichheit, welche er an dem andern findet, seine Betrachtungen nicht anstellet, noch darauf fället, daß es

36) Im Original: les premieres Comedies de notre Nation. — 37) conduite. — 38) Im Orig. folgt noch: „ne comptant pour rien tout ce qui est beau dans ce genre“. — A. d. H.

wohl seine Schwester sein könne, ist nicht zu verwundern, weil er ein Mädchen sucht und gar keine Ursache zu vermuthen hat, daß er sie in Mannskleidern finden werde. Allein der weibliche Lidio, weil sie sich der großen Gleichheit, die sie mit ihrem Bruder gehabt, noch sehr wohl erinnert, sollte einige Ueberlegung machen, da sie einen jungen Menschen sieht, der ihr so ähnlich ist. Es ist zwar wahr, um sie nicht daran denken zu lassen, hat der Verfasser den scharfsinnigen Kunstgriff gebraucht, daß er den weiblichen Lidio durch das ganze Stück von ihrem Bruder nicht anders als von einem Verstorbenen reden läßt, und ihr also der Gedanke, es könne wohl ihr Bruder sein, nicht so plötzlich einfallen kann. Sie bildet sich blos ein, daß es der wahre Liebhaber der Fulvia sei, mit dem man sie wegen der großen Gleichheit verwechselt habe. Der Verfasser thut auch noch das, daß er den weiblichen[39]) Lidio ihre Neubegierde verrathen läßt, es näher zu wissen, wer eigentlich dieser ihr so ähnliche junge Mensch[40]) sei; nur fügt er hinzu, daß er es bis auf ein andermal verschieben wolle, weil er sich itzt geschwind als Frauenzimmer kleiden und zu der Fulvia gehen müsse.

Nach diesen kritischen Anmerkungen dürfte ich nun wohl zu behaupten wagen, daß das, was der Verfasser gethan hat, zu seiner Vertheidigung hinlänglich sei, und daß er der Gefahr, in die er seine zwei Personen wegen einer zu frühzeitigen[41]) Erkennung gesetzt hat, sehr wohl ausgewichen ist. Ich will es unterdessen doch auf das Urtheil der Leser ankommen lassen, und wenn das, was der Dichter zu seiner Rettung gethan hat, dennoch nicht zureichen sollte, so wird man ihn wenigstens nicht als einen dummen Idioten verdammen, welcher den Fehler begangen habe, ohne ihn zu merken. Er hat alle die Gefahr, die dabei ist, gesehen und alle mögliche Mittel, ihr zu entgehen, angewendet.

Was die andre Scene zwischen dem Calandro und den beiden als Frauenzimmer gekleideten Geschwistern anbelangt, kann man dem Verfasser nichts vorwerfen, weil die Geschwister eines von dem andern weit genug entfernt sind und Calandro bald zu dem einen, bald zu dem andern geht, so daß sie alle beide vom

---

39) weiblichen ist Zusatz Lessing's, welcher sich jedoch hier im Irrthume befindet. Nach der im Text besprochenen Stelle des Lustspiels (1. Auftr. des 5. Aufzuges, s. S. 508) kann nur der wahre Lidio gemeint sein. Demnach ist dann auch hier, Zeile 15 u. 16, zu lesen: „seine Neubegierde", „ihm so ähnliche". — A. d. H. — 40) ce prétendu garçon. — 41) zu frühzeitigen ist treffend von Lessing zugesetzt. — A. d. H.

Theater abtreten, ohne daß sie einander ins Gesicht gesehen oder ein Wort zusammen gesprochen hätten. Wenn die Stelle, die ich kritisirt habe, auch schon mit andern tüchtigen Gründen außer den angeführten zu retten wäre, so wird man doch folgende weit weniger zu entschuldigen finden.

In der Mitte des fünften Aufzugs erzählt die Magd, daß die Brüder des Calandro ihre Frau bei einem jungen Menschen getroffen und sie Beide in ein Zimmer eingeschlossen hätten; daß sie hierauf weggegangen wären, um ihren Bruder zu holen und ihm seine Frau mit ihrem Liebhaber zu zeigen. Auf diese Nachricht bringt Tessenio das als eine Mannsperson gekleidete Mädchen durch das Fenster in das Zimmer der Fulvia, läßt die Kleider wechseln und sagt der Fulvia, daß sie nunmehr ihren Mann erwarten und zu Schanden machen könne.[42])

Dieser Ursachen und der von dem Tessenio ersonnenen Betriegerei wegen sollte Fulvia, wenn sie schon aus dem Zimmer kommen könnte, dennoch darin bleiben, weil ihre Ehre in Sicherheit ist und sie ruhig die Ankunft ihres Mannes erwarten kann.[43]) Einen Augenblick zuvor aber, ehe Calandro mit seinen Brüdern kömmt, erscheinet Fulvia an der Hausthüre, empfängt ihren Mann und führt unter Klagen über ihn die Brüder desselben hinein, um ihnen zu zeigen, von welcher Art ihr Liebhaber sei.

Ich glaube, Fulvia sollte gar nicht aus dem Zimmer herauskommen, um nicht argwohnen zu lassen, daß sie ebenso leicht, als sie selbst herausgekommen, auch ihren Liebhaber hätte heraus- und ein Mädchen an seine Stelle hineinschaffen können. Tessenio hätte, ohne daß sie herauskommen dürfen, von Allem, was vorgegangen sei, Rechenschaft geben können, so wie er es auch in der That thut. Die Erscheinung der Fulvia verursacht daher nicht blos die gedachte Unbequemlichkeit, sondern ist auch ganz und gar unnütze.

Ob ich nun aber gleich überzeugt bin, daß der Fehler, von welchem ich itzt gesprochen habe, ein wirklicher Fehler ist, so ist er doch keiner von den Hauptfehlern, den man nicht anders als mit Umwerfung des ganzen Stücks verbessern könne, sondern man braucht weiter nichts, als die wenigen Zeilen, welche Fulvia unter der Hausthüre sagt, und die kleine Scene, die sie auf der

---

42) le confondre en lui montrant la fille. — 43) Im Original noch der Zusatz: pour les confondre. — A. d. H.

Straße mit dem Calandro hat, wegzustreichen, wenn Alles ohne weitere Aenderung seine Richtigkeit haben soll.

Man könnte wider die Calandra einwenden, daß sie allzu verwickelt sei, und daß bei gewissen Gelegenheiten die Fruchtbarkeit der Einbildungskraft ein Fehler werde. Ich gebe dieses zu; allein wenn eine Komödie aus allzu vielen Begebenheiten zusammengesetzt ist, so muß man untersuchen, ob die häufigen Zufälle die Aufmerksamkeit nicht allzu sehr ermüden, und ob Alles mit der gehörigen Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit angeordnet ist. Wenn eine Sache auf die andre leicht und deutlich folgt, wenn jede von den Personen für ihr Theil nicht mehr thut, als sie thun soll, und wenn man Alles verstanden hat, ohne daß man sich lange auf alles Vorhergehende besinnen muß: alsdenn muß man zugeben, daß das Stück vollkommen sei. Man darf die Calandra nur lesen, um zu sehen, daß sich diese Vollkommenheiten darin finden. Sonst ist es freilich wahr, daß die erhitzte Einbildungskraft der Italiener und die allzu große Fruchtbarkeit ihres Witzes wegen des allzu reichen Stoffs, den sie ohne Klugheit angewendet, nicht selten sehr schlechte Stücke hat hervorbringen müssen; allein Bibiena hatte das Ebenmaß allzu wohl inne, als daß er in einen dergleichen Fehler hätte fallen können.

Einen einzigen Punkt will ich noch ausnehmen; ich glaube nämlich nicht, daß die von den Regeln vorgeschriebene Zeit der zwölf Stunden, weil keine Nacht darin vorkömmt, zu allen den Verrichtungen, die bei der Handlung der Calandra vorkommen, hinlänglich sei; was aber die andern Regeln der Kunst anbelangt, diese sind gewiß insgesammt vortrefflich beobachtet worden.

XI.

Des Abts du Bos
Ausschweifung
von den
theatralischen Vorstellungen der Alten.[1])

Vorbericht.

Der Abt du Bos war Einer von den Vierzigern und beständiger Secretär der französischen Akademie. Der Herr von Voltaire hat ihn mit unter die Schriftsteller gezählet, welche das Jahrhundert Ludewig's XIV. erleuchtet haben. Er hat sich der Welt als ein Geschichtschreiber und als ein Kunstrichter gezeigt: als jener in seiner Histoire de la ligue de Cambray, welcher der Herr von Voltaire das Lob zugestehet, daß sie ein Muster in ihrer Art sei, als dieser in seinen Kritischen Betrachtungen über die Dichtkunst und Malerei (Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture), von welchen ich hier etwas Mehrers melden muß. Ich kann es itzt nicht gleich wissen, in welchem Jahre sie zuerst ans Licht traten. Ich habe blos die fünfte Ausgabe vor mir, welche von 1746 ist. Es ist die letzte meines Wissens, und auf dem Titel wird gesagt, daß sie von dem Verfasser selbst durchgesehen, verbessert und vermehrt worden. Sie ist in Paris in Groß-Duodez gedruckt und bestehet aus drei Theilen, deren stärkster ein Alphabet hat. Der Inhalt, wie ihn der Verfasser selbst entwirft, ist kurz dieser. In dem ersten Theile erklärt er, worin die Schönheit eines Gemäldes und die Schönheit eines Gedichts vornehmlich bestehe; was für Vorzüge sowohl das eine als das andere durch die Beobachtungen der Regeln erlange, und endlich was für Beistand sowohl die Werke

---

1) Theatral. Bibl., Drittes Stück. 1755. (XI.) S. 5—312. — A. d. H.

der Dichtkunst als der Malerei von andern Künsten erborgen können, um sich mit desto größerm Vortheile zu zeigen. In dem zweiten Theile handelt er von den theils natürlichen, theils erworbenen Eigenschaften, welche sowohl große Maler als große Dichter haben müssen, und forscht den Ursachen nach, warum einige Jahrhunderte so viele und einige fast gar keine berühmte Künstler gesehen haben. Hierauf untersucht er, auf welche Weise die Künstler zu ihrem Ruhme gelangen; an welchen Kennzeichen man es voraussehen könne, ob der Ruhm, in welchem sie zu ihren Zeiten stehen, ein wahrer Ruhm sei, oder ob sie nur ein flüchtiges Aufsehen machen, und endlich, aus welchen Merkmalen man es zuverlässig schließen dürfe, daß der Name eines von seinen Zeitgenossen gerühmten Dichters oder Malers immer mehr und mehr wachsen und in den folgenden Zeiten noch größer sein werde, als er selbst zu seiner Zeit gewesen ist. In dem dritten Theile endlich trägt unser Abt verschiedene Entdeckungen vor, die er in Ansehung der theatralischen Vorstellungen der Alten gemacht zu haben glaubet. In den ersten Ausgaben seines Werks war diese Materie dem ersten Theile mit eingeschaltet. Weil sie aber doch nichts Anders als eine Ausschweifung war, durch die man die Hauptsache allzu lange aus den Augen verlor, so folgte er dem Rathe einiger Freunde und machte einen besondern Theil daraus. Dieser besondre Theil nun oder diese Ausschweifung ist es, welche ich hier meiner Theatralischen Bibliothek einverleiben will. Ich werde aber dabei für diesesmal nichts als die Pflichten eines getreuen Uebersetzers beobachten und meine Gedanken über verschiedene besondere Meinungen des Verfassers auf eine andere Gelegenheit versparen.

Du Bos
von den
theatralischen Vorstellungen der Alten.

Eingang.

Die Musik der Alten war eine Wissenschaft, die einen weit größern Umfang hatte als unsre Musik. Heut zu Tage lehret die Musik blos zwei Dinge: die Composition der musicalischen oder eigentlich so genannten Gesänge und die Ausübung dieser Gesänge, es sei nun vermittelst der Stimme oder vermittelst der Instrumente. Bei den Griechen und Römern aber hatte die Musik ein weit größers Feld. Sie lehrte nicht allein das, was unsere noch lehrt, sondern sie lehrte auch noch weit mehr Dinge, welche unsere nicht lehrt; es sei nun, weil man heut zu Tage einen Theil dieser Dinge nicht mehr studirt, oder weil man die Kunst, welche den andern Theil dieser Dinge lehrt, zur Musik nicht rechnet und Demjenigen also, der sie treibt, den Namen eines Musikus nicht beilegt. In dem Alterthume war die Dichtkunst eine von den Künsten, welche mit unter der Musik begriffen wurden, und die Musik war es folglich, welche Verse von einer jeden Art zu machen lehrte. Die Tanzkunst oder die Kunst der Bewegungen war gleichfalls eine von den musicalischen Künsten. Diejenigen also, welche die Schritte und Stellungen unsers Tanzens oder des eigentlich so genannten Tanzens lehrten, welches ein Theil von der Kunst der Bewegungen war, wurden Musici genannt. Endlich lehrte auch die Musik der Alten, die bloße Declamation in Noten zu setzen und zu schreiben, welches man heut zu Tage nicht mehr verstehet. Aristides Quintilianus hat uns ein vortreffliches Buch über die Musik in griechischer Sprache hinterlassen. Er lebte unter der Regierung des Domitianus oder Trajanus, wie Meibom, welcher das Werk,

wovon ich rede, mit der lateinischen Uebersetzung drucken lassen, aus guten Gründen schließt. Diesem Aristides zu Folge erklärten die meisten Schriftsteller, welche vor ihm geschrieben hatten, die Musik als eine Kunst, welche die Stimme zu brauchen und alle Bewegungen des Körpers mit Anmuth zu machen lehre:*) Τέχνη πρέποντος ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσι.

Da man gemeiniglich von der Musik der Griechen und Römer den Begriff nicht hat, den ich davon gegeben, und vielmehr glaubt, daß sie mit der unsrigen in gleiche Grenzen eingeschlossen gewesen, so findet man sich in ziemlicher Verlegenheit, wenn man Alles das, was die alten Schriftsteller von ihrer Musik und von dem zu ihrer Zeit üblichen Gebrauch derselben sagen, erklären will. Daher ist es gekommen, daß die Stellen in der „Dichtkunst" des Aristoteles, die Stellen im Cicero, im Quintilian und in andern guten Schriftstellern des Alterthums, wo ihrer Musik gedacht wird, von den Auslegern übel verstanden worden, weil sie sich eingebildet, daß in diesen Stellen von unserm Tanze und unserm Singen, das ist, von dem eigentlich so genannten Tanzen und Singen, gesprochen werde. Die Auslegung, die sie davon geben, taugt fast immer zu weiter nichts, als die Sache noch dunkler zu machen und uns von der wahren Art, wie wir uns vorstellen sollten, daß die dramatischen Stücke auf den Theatern der Alten aufgeführet worden, ganz abzubringen.

Ich unterstehe mich, alle diese Stellen auf eine verständliche Art zu erklären, und besonders diejenigen, welche von den theatralischen Vorstellungen handeln. Folgendes ist der Plan meines Werks.

Anfangs will ich einen allgemeinen Begriff von der speculativischen Musik und den musicalischen Künsten, das ist, denjenigen Künsten geben, welche bei den Alten der Wissenschaft der Musik untergeordnet waren. Von derjenigen Wissenschaft, welche die Grundsätze von allen Arten der Accorde und allen Arten der Harmonie lehret, werde ich wenig oder nichts sagen, weil es mir nicht zukömmt, in den Auslegungen, welche Meibom, Brossard, Burette und andre neue Schriftsteller von den uns übrig gebliebenen Werken der Alten über die Harmonie gemacht haben, etwas zu ändern oder etwas hinzuzuthun.

Zweitens will ich zeigen, daß die Alten ihre theatralische Declamation in Noten gesetzt und geschrieben, so daß Diejenigen,

*) Aristides, im ersten Buche, S. 6 Meibomischer Ausgabe.

die sie recitirten, durch ein Accompagnement unterstützet werden konnten und auch wirklich unterstützet wurden.

Drittens will ich darthun, daß die Alten die Kunst der Bewegungen oder die Saltation, welche eine von den der Musik untergeordneten Künsten war, so vollkommen wohl in eine ordentliche Methode gebracht hatten, daß sie bei Ausführung verschiedener Scenen die theatralische Declamation zwischen zwei Schauspieler theilen konnten und auch wirklich theilten, deren einer recitirte und der andere Bewegungen machte, wie sie sich zu den recitirten Versen schickten; und daß sogar ganze Banden von Pantomimen oder stummen Schauspielern entstanden, welche aneinanderhangende Stücke, ohne zu reden, spielen konnten.

Endlich will ich mein Werk mit einigen Anmerkungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten schließen, welche aus dem Gebrauche der Alten entstehen konnten.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Begriff von der Musik der Alten und den musicalischen Künsten, welche dieser Wissenschaft untergeordnet waren.

Man kann das Werk über die Musik, welches Aristides Quintilianus in griechischer Sprache geschrieben und Meibom ins Lateinische übersetzt hat, als das allerlehrreichste ansehen, welches uns über diese Wissenschaft aus dem Alterthume übrig geblieben ist. Es ist meinem Bedünken nach das methodischste unter allen diesen Werken, und da desselben Verfasser, ein Grieche von Geburt, täglich mit den Römern umging, weil er in den Zeiten lebte, da alle von den Griechen bewohnte Länder den Nachfolgern des Augustus unterworfen waren, so konnte er gar wohl den Gebrauch wissen, den man zu Rom und in Griechenland von der Musik machte. Aus seinem Buche also wollen wir den allgemeinen Begriff von der Musik der Alten holen. Die Musik der Römer übrigens war mit der Musik der Griechen, von welchen sie diese Wissenschaft gelernt hatten, einerlei. Ihr Umfang und ihre Grundsätze waren bei den Einen eben die, die sie bei den Andern waren, so daß man sich bei Erklärung des Umfanges und des Gebrauchs der Musik der Alten mit gleichem Rechte bald der griechischen, bald der lateinischen Schriftsteller bedienen kann. Aristides Quintilianus (im ersten Buche) erkläret die Musik als eine Kunst, aber als eine Kunst, welche die Grundsätze, nach welchen sie verfähret, beweise und Alles lehre, was den Gebrauch betreffe, den man von der Stimme machen könne, zugleich auch alle Bewegungen, deren der Körper fähig sei, mit Anmuth zu bewerkstelligen zeige. Unser Verfasser führet noch einige andere Erklärungen von der Musik an, die von der seinigen zwar ein Wenig unterschieden sind, überhaupt aber doch durchgängig voraussetzen, daß diese Wissenschaft den Umfang wirklich gehabt habe, den wir ihr beilegen.

Die lateinischen Schriftsteller sagen eben dieses. „Die

Musik", spricht Quintilian der Redner, „lehret nicht allein alle Veränderungen, deren die Stimme fähig ist, sondern auch alle Bewegungen des Körpers gehörig einrichten. Diese Veränderungen und diese Bewegungen aber wollen nach einer gewissen und vernünftigen Methode gemacht und vorgenommen werden." Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore, utriusque enim rei aptus quidam motus desideratur.*) Einige Zeilen weiter fügt unser Verfasser hinzu: „Eine anständige und schickliche Bewegung ist dem Redner durchaus nothwendig und kann durch nichts Anders als durch die Musik erlernt werden." Corporis quoque decens et aptus motus, qui dicitur eurhythmia, est necessarius, nec aliunde peti potest.

Der h. Augustinus sagt in dem Werke, welches er von der Musik geschrieben hat, eben das, was Quintilian sagt. Er schreibt daselbst, die Musik ertheile von allen den Bewegungen des Körpers Lehren, deren Theorie sich in eine Wissenschaft, und deren Ausübung sich in eine Methode bringen ließen. Quicquid numerositatis, quae temporum atque intervallorum dimensionibus movetur . . . musica est scientia bene movendi.**) Die Musik der Alten hatte also alle Bewegungen des Körpers gewissen Regeln unterworfen, so wie es itzt die Bewegungen der Füße unsrer Tänzer sind.

Die Wissenschaft der Musik, oder wenn man sie lieber die speculativische Musik nennen will, hieß die harmonische Musik, weil sie die Grundsätze aller Harmonie und die allgemeinen Regeln von allen Arten der Accorde lehrte. Von ihr also lernte man dasjenige, was wir die Composition nennen. Weil damals der Gesang, welcher das Werk der Composition ist, manchmal Musik im engen Verstande genennt wurde, so theilten die Alten die Musik, nach dieser Bedeutung genommen, in drei Arten: in die diatonische nämlich, in die chromatische und in die enharmonische. Der Unterschied dieser drei Arten bestand darin, daß die eine in ihrem Gesange Töne verstattete, welche die andre nicht verstattete. In der diatonischen Musik konnte der Gesang durch keine geringern Intervalle als durch die semitonia majora fortschreiten. Die Modulation der chromatischen Musik brauchte die semitonia minora, in der enharmonischen Musik aber konnte die Fortschreitung des Gesanges durch die halben semitonia

*) *Inst.* lib. pr. c. 12., De musica et ejus laudibus,
**) *De musica*, libro primo.

geschehen. Auch theilen die Alten ihre musicalischen Compositionen in verschiedene Arten in Ansehung des modi oder des Tones, aus welchem sie gingen, und nennten diese modos nach den Ländern, in welchen sie am Meisten waren gebraucht worden. Den einen nennten sie also den phrygischen modus, den andern den dorischen und so weiter fort. Doch ich will meine Leser in dieser Materie auf diejenigen Neuern verweisen, welche ausdrücklich die harmonische Musik der Alten abgehandelt haben, damit ich desto geschwinder auf dasjenige kommen kann, was ich von den musicalischen Künsten zu sagen habe, die der vornehmste Gegenstand meiner Abhandlung sind.

Sobald das Feld der Musik von einem so weitläuftigen Umfange war, sobald war es natürlich, daß sie verschiedene Künste in sich schließen mußte, deren jede ihr besonderer Gegenstand war. Wir sehen auch in der That, daß Aristides Quintilianus bis auf sechs der Musik untergeordnete Künste zählet. Von diesen sechs Künsten lehrten drei alle Arten von Compositionen und drei alle Arten von Ausübung. **Porro activum secatur in usuale, quod praedictis utitur, atque enuntiativum. Usualis partes sunt melopoeia, rhythmopoeia, poesis; enuntiativi organicum, odicum, hypocriticum.***)

In Ansehung der Composition theilte sich also die Musik in die Melopöie oder in die Kunst, den Gesang zu verfertigen, in die Rhythmopöie und in die Poetik. In Ansehung der Ausübung theilete sich die Musik in die Kunst, die Instrumente zu spielen, in die Kunst zu singen und in die hypokritische Kunst oder in die Kunst der Bewegungen.

Die Melopöie oder die Kunst, die Melodie zu verfertigen, war die Kunst, alle Arten von Gesängen in Noten zu setzen und zu schreiben, das ist, nicht allein den musicalischen oder den eigentlich so genannten Gesang, sondern auch jede Art von Recitation oder Declamation.

Die Rhythmopöie gab Regeln, alle Bewegungen des Körpers und der Stimme einer gewissen Mensur zu unterwerfen, so daß man den Tact dazu schlagen und ihn mit einer schicklichen und der Sache gemäßen Bewegung dazu schlagen konnte.

Die Poetik lehrte das Mechanische der Poesie und zeigte also, wie man alle Arten von Versen gehörig machen solle.

In Ansehung der Ausübung haben wir gesehen, daß sich

*) *Aristides* libro pr.

die Musik gleichfalls in drei Künste theilte: in die Kunst, die Instrumente zu spielen, in die Kunst zu singen und in die Kunst der Bewegungen.

Man kann leicht errathen, was das für Unterricht müsse gewesen sein, den die organische Musik, welche die Instrumente zu spielen lehrte, und diejenige Musik ertheilte, welche die Singekunst genennt wird. Was die hypokritische oder die nachäffende Musik anbelangt, die deswegen so hieß, weil sie eigentlich die Musik der Komödianten war, die bei den Griechen gemeiniglich Hypokriten oder Nachäffer hießen, so lehrte sie die Kunst der Bewegungen und zeigte, wie man dasjenige nach den Regeln einer festen Methode und nach gewissen Grundsätzen in Ausübung bringen solle, was wir heut zu Tage blos durch Hülfe des natürlichen Triebes oder aufs Höchste vermittelst eines Schlendrians verrichten, der sich nur auf wenige Anmerkungen stützt. Die Griechen nennten diese musicalische Kunst ὄρχησις und die Römer saltatio.

Porphyrius, welcher ohngefähr zweihundert Jahr nach dem Aristides Quintilianus lebte und uns einen Commentar über des Ptolemäus drei Bücher Ἁρμονικῶν hinterlassen hat, theilet die musicalischen Künste nur in fünf verschiedene Künste, nämlich in die metrische, in die rhythmische, in die organische, in die poetische nach ihrem weitesten Umfange und in die hypokritische. Man findet also, wenn man die Eintheilung des Aristides mit der Eintheilung des Porphyrius vergleicht, daß Porphyrius zwei Künste weniger zählet als Aristides. Diese zwei Künste sind die Melopöie und die Singekunst. Wenn aber der Verschweigung dieser zwei Künste ungeachtet Porphyrius gleichwohl fünf musicalische Künste zählet, anstatt daß er nach dieser Verkürzung derselben nur viere zählen sollte, so kömmt es daher, weil er unter diese Künste auch die metrische Kunst rechnet, deren Aristides gar nicht gedenkt. Allein diese Verschiedenheit in der Zahl der musicalischen Künste hindert im Geringsten nicht, daß nicht beide Schriftsteller im Grunde Einerlei sagen sollten. Wir wollen uns bemühen, die Schwierigkeit dabei zu erklären.

Sobald Porphyrius sagte, daß er die poetische Kunst nach ihrem weitesten Umfange annehme, wie er es denn ausdrücklich sagt, so konnte er der Melopöie oder der Kunst, die Melodie zu verfertigen, als einer besondern musicalischen Kunst durchaus nicht gedenken, weil diese letztere Kunst unter der poetischen Kunst, in ihrem weitesten Umfange genommen, begriffen war. Die

Kunst, die Melodie zu verfertigen, war auch in der That nach dem Gebrauch der Griechen ein Theil der Poetik. Man wird es unten sehen, daß die griechischen Poeten die Melodie zu ihren Stücken selbst verfertigten. Wenn aber gegentheils Aristides aus der Poetik und aus der Melopöie zwei verschiedene Künste macht, so sahe er damit auf die Gewohnheit der Römer, nach welcher die dramatischen Dichter die Declamation ihrer Verse nicht selbst componirten, sondern sie durch besondre Künstler, welche Compositeurs von Profession waren und vom Quintilian artifices pronunciandi genennet werden, componiren ließen. Wir werden in der Folge weitläuftiger hiervon handeln.

Aus eben diesem Grunde ist Porphyrius dem Aristides auch hierin nicht gefolgt, daß er aus der Singekunst eine besondere musicalische Kunst gemacht hätte. Diejenigen, welche in Griechenland die Poetik in ihrem ganzen Umfange lehrten, lehrten wahrscheinlicher Weise auch die Kunst, alle Arten des Gesanges oder der Declamation wohl auszuüben.

Wenn aber Porphyrius seines Theils aus der rhythmischen Kunst, aus welcher Aristides nur eine einzige Kunst macht, zwei verschiedene Künste macht und sie in die metrische und in die eigentlich so genannte rhythmische Kunst eintheilet, welche Aristides beide unter dem Namen der Rhythmopöie begriffen, so kömmt es wahrscheinlicher Weise aus folgender Ursache her. Die Kunst der Pantomimen, welche unter der Regierung des Augustus entstand, hatte vielleicht in den zwei Jahrhunderten, die von der Zeit des Aristides bis auf die Zeit des Porphyrius verstrichen, so große Progressen gemacht, daß die Schauspieler gleichsam genöthiget wurden, die rhythmische Kunst zu zertheilen und zwei verschiedene Künste daraus zu machen. Die eine von diesen Künsten, die metrische oder messende nämlich, lehrte, wie man eine jede Art von Bewegungen (Gestus) in jeder Art von Tönen, die in einen gewissen Tact zu bringen waren, einem ordentlichen, bestimmten Maße unterwerfen solle; die andre Kunst aber, nämlich die rhythmische, lehrte blos und allein, wie man diesen Tact gehörig schlagen, und zwar mit einer anständigen Bewegung schlagen müsse. Wir werden weiter unten sehen, daß nach der Meinung der Alten die Bewegung (des Tacts) bei der Ausübung der Musik das Allerwichtigste war, und die Erfindung der Kunst der Pantomimen wird sie ohne Zweifel angetrieben haben, alles dasjenige noch genauer zu untersuchen, was die Kunst dieser Bewegung vollkommener machen könne. So viel ist,

wie wir zeigen werden, gewiß, daß seit der Regierung des Augustus bis auf den gänzlichen Verfall des abendländischen Reichs die Vorstellungen der Pantomimen dem römischen Volke das allerangenehmste Vergnügen waren.

Ich schließe also, daß der Unterschied, welcher sich unter der Zahl der musicalischen Künste, so wie sie Aristides Quintilianus angiebt, und unter der, welche Porphyrius davon feste setzt, findet, nur ein scheinbarer Unterschied sei, und daß sich diese zwei Schriftsteller im Grunde nicht widersprechen.

Ich will mich hier unterbrechen, um eine Anmerkung zu machen. Da die Musik der Alten von so viel Dingen methodische Lehren ertheilte, da ihre Vorschriften den Sprachkundigen ebenso nützlich, als nothwendig den Poeten und allen Denen waren, welche öffentlich zu reden hatten, so darf man sich gar nicht mehr wundern, daß sie die Griechen und Römer*) für eine nothwendige Kunst gehalten und ihr so viel Lobsprüche ertheilt haben, welche der unsrigen gar nicht zukommen. Man darf gar nicht erstaunen, daß Aristides Quintilianus**) gesagt hat, die Musik sei eine allen Altern des menschlichen Lebens nöthige Wissenschaft, weil sie nicht allein das, was Kinder, sondern auch das, was erwachsene Personen wissen müßten, lehre.

Quintilian schreibt aus eben dieser Ursache, daß man nicht allein die Musik verstehen müsse, wenn man ein Redner sein wolle, sondern daß man auch nicht einmal ein guter Sprachkundige sein könne, ohne sie gelernt zu haben, weil man die Sprachkunst nicht lehren könne, ohne den Gebrauch des Metri und Rhythmi in derselben zu zeigen. Nec citra musicam grammatica potest esse perfecta, cum ei de rhythmis metrisque dicendum sit.***) Dieser scharfsinnige Schriftsteller bemerkt auch noch an einem andern Orte,†) daß in den vorhergehenden Zeiten die Profession, die Musik zu lehren, mit der Profession, die Grammatik zu lehren, verbunden gewesen und von einem und ebendemselben Lehrmeister getrieben worden.

Endlich sagt auch Quintilian in dem Hauptstücke seines Buchs, wo er beweisen will, daß ein Redner wenigstens etwas von der Musik zu erlernen verbunden sei: „Man wird sich nicht entbrechen, mir dieses einzuräumen, daß Diejenigen, welche die

*) *Quint. Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *De musica*, libro I.
***) *Inst.* libr. pr. cap. 3.
†) *Ibid.* cap. 6.

Profession eines Redners treiben wollen, die Poeten lesen und verstehen müssen. Können aber wohl die Gedichte, von was für Art sie auch sein mögen, ohne Musik verfertiget werden? Wenn aber Einer so unverständig sein und sagen wollte, daß die Regeln überhaupt, welchen der Poet bei Verfertigung seiner Verse folge, von der Musik nicht abhingen, so wird er es wenigstens von den Regeln derjenigen Verse nicht sagen, die ausdrücklich dazu gemacht sind, daß sie von der Musik begleitet werden sollen." Poetas certe legendos futuro oratori concesserint. Num hi sine musica? At si quis tam caecus animi est, ut de aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad lyram composuerunt etc.*) Diese Stelle wird noch weit deutlicher erscheinen, wenn man das wird gelesen haben, was ich vom carmine und von der notirten Declamation der zur Musik bestimmten Verse sagen werde.

Mit einem Worte, alle Schriften der Alten bezeugen es,**) daß die Musik zu ihren Zeiten für eine gesitteten Personen nothwendige Kunst gehalten worden, und daß man Diejenigen, welche nichts davon verstanden, als Leute ohne Auferziehung betrachtet, so wie wir heut zu Tage Diejenigen, welche nicht lesen können. Ich komme zu den musicalischen Künsten wieder zurück.

Zu unserm Unglücke ist keine einzige von den Methoden auf uns gekommen, nach welchen die Ausübung dieser Künste, die in Griechenland und in Italien so viele Lehrer hatten, beigebracht wurde. Uebrigens haben diejenigen alten Schriftsteller, welche von der Musik geschrieben haben, und deren Werke übrig geblieben sind, von dem Mechanischen der der Musik untergeordneten Künste nur sehr wenig beigebracht, weil sie dieselben als leichte und gewöhnliche Sachen angesehen, mit denen sich nur die gemeinen Lehrmeister um Geld abzugeben hätten. Der h. Augustinus zum Exempel, welcher von der Musik ein Werk in sechs Büchern geschrieben hat, sagt, daß er von allen diesen geringern Künsten nicht reden werde, weil es Dinge wären, die auch die allermittelmäßigsten Schauspieler zu wissen pflegten. Non enim tale aliquid hic dicendum est, quale quilibet cantores histrionesque noverunt.***)

Die Schriftsteller, von denen ich rede, haben also mehr als Philosophen geschrieben, welche über die allgemeinen Grundsätze

*) *Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *Luciani Gymnast.; Plutarch. De musica.*
***) *De musica*, lib. I.

einer Kunst, deren Ausübung allen ihren Zeitgenossen bekannt war, Betrachtungen anstellen, als daß sie als Schriftsteller sollten geschrieben haben, welche verlangten, daß man aus ihren Büchern die Kunst, wovon sie handeln, ohne alle andere Beihülfe sollte erlernen können.

Unterdessen hoffe ich dennoch durch Hülfe desjenigen, was die alten Schriftsteller bei Gelegenheit von ihren musicalischen Künsten gesagt haben, einen, wo nicht vollständigen, wenigstens deutlichen Begriff davon geben zu können und die Art und Weise zu erklären, wie die dramatischen Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden.

Man hat gesehen, daß Aristides Quintilianus sechs musicalische Künste zählte, die Rhythmopöie nämlich, die Melopöie, die Poetik, die Kunst, die Instrumente zu spielen, die Singekunst und die Kunst, sich zu bewegen; wir aber wollen diese sechs Künste auf viere bringen und die Poetik nebst der Melopöie und der Singekunst nur als eine und ebendieselbe Kunst betrachten. Man hat bereits gesehen, daß diese drei Künste auch in der That in einer so nahen Verwandtschaft gestanden, daß sie Porphyrius zusammen nur für eine Kunst genommen, die er die Poetik in ihrem weitläuftigsten Umfange nennt.

Zweiter Abschnitt.

Von der rhythmischen Musik.

Wir haben es bereits gesagt, daß die rhythmische Musik Regeln gegeben, wie man alle Bewegungen des Körpers und der Stimme solchergestalt in eine gewisse Mensur bringen solle, daß man den Tact dazu schlagen könne. Der musicalische Rhythmus, sagt Aristides,*) regieret ebensowohl die Gestus als die Recitation. Es lehrte also diese Kunst den großen Nutzen des Tacts und der Bewegung desselben, und man wird aus dem, was wir in den Folgen anführen werden, sehen, daß sie bei den Alten in sehr großem Ansehen gestanden. Der h. Augustinus sagt an dem Orte seiner „Retractationen“, wo er von seinem Buche über die Musik redet, daß er vornehmlich darinnen zeigen wollen, was für eine wunderbare Hülfe der Tact und die Bewegung desselben

*) *De musica*, libro. pr.

leiste. Et de musica sex volumina, quantum attinet ad eam partem, quae rhythmus vocatur.*)

Die Griechen erkannten ebensowohl als wir vier Dinge in der Musik. Die Progression der Töne in dem Hauptsatze oder den Gesang, die Harmonie oder die Uebereinstimmung der verschiedenen Partien, den Tact und die Bewegung desselben oder das Tempo. Die letztern zwei also lehrte die Rhythmopöie, welche, wie wir schon angemerkt haben, von dem Porphyrius in die metrische Kunst, das ist, in die Kunst des Tacts, und in die rhythmische oder in die Kunst der Bewegung eingetheilt wird.

Wenn Plato sagen will, daß die Bewegung die Seele eines abgemessenen Gesanges sei, so spricht er, der Rhythmus sei die Seele des Metrums.**) „Das Metrum", schreibt Aristoteles,***) „ist nichts als ein Theil des Rhythmus." Man lieset beim Quintilian, wenn ich ihn recht verstehe, daß ein Tact nicht in den andern eingreifen müsse, wohl aber, daß Derjenige, welcher den Tact schlage, die Freiheit habe, die Bewegung desselben entweder zu beschleunigen oder anzuhalten. Rhythmis spatia libera, metris finita sunt.†) Aristides Quintilianus schreibt, daß nach der gewöhnlichsten Meinung das Metrum von dem Rhythmus so wie das Ganze von seinen Theilen unterschieden sei. Porro et pedibus constant metra —— differre autem metra a rhythmo ajunt alii ut a toto partem.††) So wie wir aber manchmal schlechtweg die Bewegung sagen und sowohl den Tact als die Bewegung desselben darunter verstehen, so sagten auch die Griechen manchmal schlechtweg der Rhythmus und verstunden Beides, sowohl den Rhythmus als das Metrum, darunter. Und in dieser Bedeutung hat auch Aristoteles das Wort Rhythmus genommen, wenn er in seiner „Poetik" sagt, daß die Musik ihre Nachahmungen vermittelst des Gesanges, der Harmonie und des Rhythmus mache, sowie die Malerkunst vermittelst der Züge und der Farben.

Die Römer, welche nicht selten die griechische Terminologie brauchten, wenn sie von der Musik sprachen, kannten ohne Zweifel die Abstammung derselben und wußten, was ein eingeführter Gebrauch in der eigentlichen Bedeutung dieser Kunstwörter geändert

*) Libr. primo.
**) *Plato De legibus*, I. 2.
***) *Poet.* cap. 2.
†) *Inst.* lib. IX. c. 4.
††) *Arist.* libr. pr.

habe. Nun sagt aber der h. Augustinus ausdrücklich, daß man zu seiner Zeit Alles mit dem Namen des Rhythmus belegt habe, was die Dauer bei Ausführung der Composition angegangen. **Rhythmi enim nomen in musica usque adeo patet, ut haec tota pars ejus, quae ad diu et non diu pertinet, rhythmus nominata sit.***)

Nichts ist in allen Sprachen gewöhnlicher, als daß auch im gemeinen Reden der Name der Art der Gattung, und der Name der Gattung der Art beigeleget wird. Ohne uns von unserer Materie zu verlieren, wollen wir zeigen, daß die Römer dem Worte **modulatio** eine viel weitere Bedeutung gegeben haben, als es seinem Ursprunge nach haben kann. Die Römer nennten **soni** oder **voces** den Gesang, die Harmonie **concentus** und den Tact **numeri.**

Wenn Virgil in einer seiner Eklogen den Lycidas sagen läßt: „Wiederhole mir doch die Verse, die ich Dich an einem Abende singen hörte! Auf die Zahlen (**numeros**) wollte ich mich wohl besinnen, wenn ich nur die Worte davon wüßte,"

Quid, quae te pura solum sub nocte canentem
Audieram? numeros memini, si verba tenerem,**)

so will er den Lycidas nichts Anders sagen lassen, als daß er zwar die Worte, aus welchen die Poesie bestanden, vergessen habe, gleichwohl aber sich erinnere, nach welchen Füßen sie abgemessen, oder in welchem Tacte sie componirt gewesen. So auch bedeutet **modi**, ein Wort, welches die Lateiner oft brauchen, wenn sie von ihrer Musik reden, eigentlich nichts als die Bewegung des Tacts. Gleichwohl belegten sie Beides, den Tact und die Bewegung desselben, mit dem einzigen Namen **modi** und gaben auch sogar den Namen **modulatio** der ganzen Composition, ohne sich an die Ableitung des Worts zu kehren.

Man lasse uns also zuerst zeigen, daß **modulatio** eigentlich nichts als den Tact und die Bewegung bedeutet, und also weiter nichts als dasjenige, was Porphyrius den Rhythmus nennet. Zweitens aber lasse man uns zeigen, daß die Römer dem ohngeachtet oft die ganze musicalische Composition die Modulation genennt haben. Wir werden die Anmerkung mehr als einmal brauchen, daß sich die Alten dergleichen Unrichtigkeiten vergönnt haben.

*) *De musica*, libr. II.
**) *Ecloga* IX. v. 44, 45.

Quintilian meldet, daß Aristoxenus (welcher nach des Suidas Bericht einer von den Schülern des Aristoteles gewesen und ein Buch über die Musik geschrieben hat, das sich in der Meibomischen Sammlung befindet) die Musik, welche durch die Stimme ausgeübet wird, in den Rhythmus und in den Gesang getheilet habe. „Der Rhythmus", setzt Quintilianus hinzu, „ist dasjenige, was wir modulatio nennen, und der notirte Gesang das, was canor und sonus genennet wird." Vocis rationes Aristoxenus musicus dividit in rhythmum et melos emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac sonis constat.*)

Wenn Quintilianus sagen will, daß sein Redner die Musik eben nicht aus dem Grunde verstehen darf, so sagt er: er braucht die Modulation eben nicht so vollkommen zu verstehen, daß er auch den Tact zu den Canticis und Monologen zu schlagen wisse. Dieses waren, wie wir weiter unten sagen werden, diejenigen Scenen der theatralischen Stücke, deren Declamation dem musicalischen Gesange am Nächsten kam. Nam nec ego consumi studentem his artibus volo, nec moduletur, ut musicis modis cantica excipiat.**)

Gleichwohl, und dieses ist es, was ich zum Zweiten anzumerken habe, nennt Quintilian oft die ganze Composition eine Modulation und begreift unter diesem Namen den Gesang, die Harmonie, den Tact und das Mouvement. So sagt er zum Exempel in dem dritten Hauptstücke seines zweiten Buches, wo er so besondere Lehren von der Pronunciation und der Sorgfalt, die ein Redner auf seine Stimme zu wenden habe, giebt, indem er von verschiedenen übeln Arten zu pronunciren redet: „Nichts kann mir in der Pronunciation widerwärtiger klingen, als wenn ich in den Schulen und Gerichtsplätzen nach der theatralischen Modulation singen höre. Dieser Fehler ist Mode, ich gestehe es; aber ebensowohl muß man auch gestehen, daß er einem Redner höchst unanständig sei." Sed quodcunque ex his vitium magis tulerim quam, quo nunc maxime laboratur in causis omnibus scholisque, cantandi, quod inutilius sit an foedius, ignoro. Quid enim oratori minus convenit quam modulatio scenica?***) Man siehet leicht, daß Quintilian hier unter Modulation den Gesang oder die componirte Declamation begreift und also die ganze Composition Modulation nennet.

*) *Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *Inst.* lib. I. cap. 13.
***) *Inst.* lib. XI. cap. 3.

In den Ueberschriften, welche zu Anfange der Komödien des Terenz stehen, wird gesagt, daß Flaccus die Modos dazu gemacht oder sie modulirt habe, anstatt daß man hätte sagen sollen, Flaccus habe die Declamation componirt. Modos fecit, modulavit Flaccus.

Der h. Augustinus giebt einigermaßen den Grund von diesem Gebrauche an, indem er sagt, daß fast Alles, was ein Musikus zu thun habe, unter dem einzigen Worte Modulation begriffen sei. Modulatio, quo uno paene verbo tantae disciplinae definitio continetur.*)

Ich könnte noch verschiedene Stellen aus den alten lateinischen Verfassern anführen, in welchen die Worte modi und modulatio in einer so weiten Bedeutung genommen werden; um aber den Leser davon zu überzeugen, daß man gemeiniglich die ganze Composition darunter verstanden, wird es genug sein, nur noch die Erklärung anzuführen, welche der Sprachlehrer Diomedes, der vor dem Verfalle des römischen Reichs gelebt hat, von dem Worte modulatio giebt. „Die Modulation", sagt dieser Schriftsteller, „ist die Kunst, die Aussprache einer auf einander folgenden Rede angenehmer und zu einem dem Ohre schmeichelhaften Getöne zu machen." Modulatio est continuati sermonis in jucundiorem dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conversus.**)

Kurz, das Wort modulatio hatte unter den Römern eben die Bedeutung, welche das Wort carmen hatte; ein Wort, welches wir nach der eigentlichen Bedeutung nicht übersetzen können, nach welcher es die Abmessung und die in Noten gebrachte Aussprache der Verse bedeutete; denn da wir die Sache selbst nicht haben, so fehlt uns auch das eigentliche Wort, wodurch wir sie ausdrücken könnten. Wir werden bald von diesem carmen reden. Itzt wollen wir wieder auf die Rhythmopöie oder auf die eigentlich so genannte Modulation zurückkommen.

Wir wissen, wie die Alten ihre Vocalmusik oder ihre über gewisse Worte componirte Musik abzumessen pflegten. Die Silben in der griechischen und lateinischen Sprache hatten ihren bestimmten Werth, und dieser bestimmte Werth war sogar auch relativisch; das ist, zwei kurze Silben durften in der Aussprache nicht länger dauern als eine lange, und eine lange mußte so

*) *De musica*, libr. prim.
**) *De arte grammatica*, lib. II. cap. 4.

lange dauern als zwei kurze. Die kurze Silbe galt in der Abmessung eine Zeit, und die lange galt zwei Zeiten. „Auch den Kindern", sagt Quintilian, „ist es nicht unbekannt, daß die lange Silbe von zwei Zeiten und die kurze nur von einer ist." Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt.*)

Dieses Verhältniß zwischen den langen und kurzen Silben war ebenso unwandelbar, als heut zu Tage das Verhältniß zwischen den Noten von verschiedenem Werthe ist. So wie in unserer Musik zwei Viertelnoten ebenso lange dauern müssen als eine halbschlägige, ebenso dauerten auch in der Musik der Alten zwei kurze Silben nicht länger und nicht kürzer als eine lange. Wenn also die griechischen oder römischen Tonkünstler etwas, was es nun auch sein mochte, componirten, so durften sie sich nur nach dem Werthe der Silben richten, über welche sie eine jede Note setzten. Der Werth der Note war bereits durch den Werth der Silbe bestimmt. Und nun wird man es einsehen, warum Boethius, welcher unter der Regierung des Theodoricus, Königs der Ostgothen, als die Schaubühnen in Rom noch offen waren, lebte, indem er von einem Componisten spricht, welcher Verse in einen Gesang bringt, sagt, „daß diese Verse schon ihre Abmessung vermöge ihrer Einrichtung haben; das ist, vermöge der Verbindung der langen und kurzen Silben, aus welchen sie bestehen." Ut si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere supra versum rhythmica metri compositione distentum etc.**)

Da nun aber bei den Griechen und Römern Jedermann von Kindheit an den Werth einer jeden Silbe wußte, ohne eine besondere Bemühung darauf verwendet zu haben, so wußte er auch zugleich den Werth einer jeden Note, weil dieser mit jenem einerlei war.

Wie viel Zeiten brachten nun aber die Griechen und Römer in die Abmessung der Gesänge, die sie auf gewisse Worte componirt hatten, diese Gesänge mochten nun von einer Art sein, von welcher sie wollten? Ich antworte. Was die Gesänge anbelangt, die über Verse componirt wurden, so war die Abmessung dieser Gesänge und die Zahl der Zeiten in jedem Tacte bereits durch die Figur des Verses bestimmt. Ein jeder Fuß des Verses machte ein Maß oder einen Tact aus. Man wird auch wirklich in Folgendem finden, daß das Wort pes, welches einen Fuß

*) *Inst.* lib. IX. cap. 4.
**) *De musica*, libr. IV. cap. 3.

bedeutet, vom Quintilian und von Andern für das Wort Tact gebrauchet worden. Gleichwohl kann man wider diese Erklärung eine Einwendung machen, diese nämlich, daß wegen der Beschaffenheit des Fußes die Tacte ebendesselben Gesanges von verschiedener Dauer müßten gewesen sein, weil die Füße in ebendemselben Verse einander nicht alle gleich waren. Einige hatten nicht mehr als drei Zeiten, da andre hingegen derselben viere hatten. Denn in der That enthielten die Füße, welche nur aus einer langen und einer kurzen Silbe oder aus drei kurzen Silben bestanden, nicht mehr als drei Zeiten, anstatt daß die Füße, welche aus zwei langen oder aus einer langen und zwei kurzen Silben bestanden, vier Zeiten hatten. Ich räume es ein, daß dieses nicht anders sein konnte. Gleichwohl aber hinderte dieses nicht, daß Der, welcher den Tact schlug, ihn nicht mit der vollkommensten Genauigkeit hätte schlagen können.

Was die Gesänge anbelangt, welche über Prosa componirt wurden, so sieht man wohl, daß der Werth einer Note gleichfalls von dem Werth der Silbe abhing, über welcher sie stand. Vielleicht maßen die Alten die Gesänge von dieser Art ganz und gar nicht ab, sondern ließen Demjenigen, welcher nach den Grundsätzen der rhythmischen Kunst den Tact schlug, die Freiheit, die Cadence nach jeder beliebigen Anzahl von Zeiten, die er zusammenzunehmen und gleichsam unter ein gewisses Maß zu vereinigen für gut befand, zu bemerken. Und seit wenn schreiben wir denn den Tact in unsere Musik? Dieses nun ist die Ursache, warum die Alten die Poesie unter die Zahl der musicalischen Künste rechneten. Dieses ist die Ursache, warum die meisten griechischen und lateinischen Schriftsteller, welche von der Musik geschrieben, weitläuftig von dem Werthe der Silben, von den Füßen und den Versarten sowie auch von derselben Gebrauche handeln, um einer Rede mehr Anmuth und Nachdruck dadurch zu geben. Wer es gern wissen will, wie tief die Alten diese Materie ergründet haben, mag dasjenige lesen, was der h. Augustinus in seinem Buche von der Musik davon geschrieben hat.

Uebrigens lernen wir von dem Aristides Quintilianus und sehen es auch aus dem, was andre Schriftsteller davon gesagt haben, daß die Alten einen Rhythmus gehabt, in welchem jeder Fuß des Verses nicht immer einen Tact ausgemacht, weil es Tacte gegeben, die aus acht syllabischen Zeiten zusammengesetzt gewesen, das ist, aus acht kurzen Silben oder derselben Werthe. Es war dieses ein Mittel, der Unbequemlichkeit abzuhelfen, die

aus der ungleichen Dauer ebendesselben Verses entstand. Weil aber dieses die eigentlich so genannte Musik angehet, so will ich meinen Leser auf das verweisen, was ein gelehrter Mann, der mit einer tiefen Kenntniß dieser Wissenschaft eine weitläuftige Belesenheit verbindet, davon geschrieben hat.*)

Wie zeigten aber die Alten den Werth der Noten in ihrer organischen oder Instrumental-Musik an, wo der Werth dieser Noten durch den Werth der Silben, über welchen sie stehen könnten, nicht bestimmt werden konnte? Das weiß ich nicht, ich bilde mir aber ein, daß man in der Instrumental-Musik jedem σημεῖον oder jeder organischen Note ihren gewissen Werth vielleicht durch Punkte, die man bald darüber, bald darunter, bald auf die Seite gesetzt, vielleicht auch durch die beiden Zeichen gegeben habe, durch die man den Werth der Silben, ob sie lang oder kurz wären, anzudeuten gewohnt war, und deren Figur man gleich in den allerunterſten Classen kennen lernte. Von diesen σημείοις werden wir weitläuftig handeln, wenn wir die Art und Weise erklären werden, wie die Alten sowohl ihren musicalischen oder eigentlich so genannten Gesang, als auch denjenigen Gesang, welcher nichts als eine Declamation war, in Noten verzeichnet haben.

Weit neugieriger wird man sein, noch etwas Anders zu wissen, die Art nämlich, wie die metrische Musik in jeder Art von Bewegungen des Körpers den Tact angezeiget habe. Wie konnten die Alten, wird man gleich anfangs fragen, die Geberden in Noten bringen? Wie fingen sie es an, jede Bewegung der Füße und Hände, jede Stellung, jeden Gang durch eine besondere Figur auszudrücken, die jede von diesen Bewegungen deutlich bezeichnete? Auf diese Fragen will ich hier blos antworten, daß die Kunst, die Geberden mit Noten auszudrücken, oder, wenn man so sagen will, die Wörterbücher der Geberden (denn wir werden sehen, daß die Alten wirklich dergleichen Wörterbücher hatten, wenn man sich anders dieses Ausdrucks hier bedienen darf) kein Werk der rhythmischen Musik, von welcher wir gegenwärtig handeln, waren. Sie setzte die Kunst, die Geberden in Noten auszudrücken, als eine schon erfundene und in Ausübung gebrachte Kunst voraus, welche von der hypokritischen Musik oder der Saltation gelehret wurde. Von ihr weiter zu

*) Hr. Burette, Mitglied der königl. Akademie der schönen Wissenschaften, im 5ten Theile ihrer Geschichte.

reden, wollen wir also bis dahin versparen, wo wir von derjenigen musicalischen Kunst handeln werden, welche die Griechen ὀρχησις und die Römer saltatio nannten. Wie aber, wird man versetzen, fing es die rhythmische Musik an, daß sie den Schauspieler, welcher recitirte, und den Schauspieler, welcher die Geberden machte, in einerlei Falle erhalten und beide mit einerlei Tacte regieren konnte? Ich antworte, daß dieses eines von den Dingen gewesen sei, von welchen der h. Augustinus sagt, sie wären einem Jeden bekannt, der sich mit der Schaubühne zu thun mache, und eben deswegen halte er es nicht für werth, sie lange zu erklären. Weil wir aber die Sachen, worauf es hier ankömmt, nicht mehr vor Augen haben, so kann man sich nun das so leicht nicht vorstellen, wovon der h. Augustinus sagt, daß es Jedermann zu seiner Zeit gewußt habe. Die Stellen, die wir weiter unten aus den alten Verfassern anführen werden, beweisen zwar, daß der Schauspieler, welcher recitirte, und der, welcher die Geberden machte, sehr wohl mit einander übereinstimmten und mit der vollkommensten Genauigkeit einerlei Tact hielten; allein die Art, wie dieses geschah, erklären sie nicht. Doch aber findet man bei dem Quintilian etwas von den Grundsätzen, auf welche die Art und Weise, beide Schauspieler zu vereinigen, war gebauet worden.

Aus einer Stelle des Quintilian erhellet also, daß man, um die Action gleichsam abzumessen und Denjenigen, welcher die Geberden machte, in den Stand zu setzen, daß er Dem, welcher recitirte, folgen konnte, daß man, sage ich, hierzu eine Regel erdacht habe, welche darin bestand, daß drei Worte allezeit eine Geberde gelten sollten. Da nun aber diese Worte eine bestimmte Dauer hatten, so mußte die Geberde gleichfalls eine bestimmte Dauer haben und konnte also abgemessen werden. Hier ist die Stelle: Hic veteres artifices illud recte adjecerunt, ut manus cum sensu et deponeret et inciperet; alioqui enim aut ante vocem erit gestus aut post vocem, quod est utrumque deforme. In illo lapsi nimia subtilitate sunt, quod intervallum motus tria verba esse voluerunt, quod nec observatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt: nec immerito, ne aut diu otiosa esset manus, aut, quod multi faciunt, actionem continuo motu concideret,*) d. i., „Diejenigen, welche zuerst Profession davon gemacht haben, die

*) *Inst.* lib. XI. cap. 4.

Declamation der theatralischen Stücke zu componiren und sie auf der Bühne aufführen zu lassen, haben sehr weislich daran gethan, wenn sie festgesetzt, daß jeder Gestus mit einem Verstande anfangen und sich mit demselben auch zu gleicher Zeit schließen solle. Sie haben Grund gehabt, diese Regel vorzuschreiben; denn Beides, eine Geberde zu machen, ehe man noch den Mund aufgethan, und die Geberde noch fortzusetzen, wenn man schon zu reden aufgehört hat, ist gleich unanständig. Es ist wahr, unsre Künstler, weil sie gar zu sinnreich haben sein wollen, haben sich darinne geirret, wenn sie festgesetzt, daß die Dauer der Aussprache von drei Worten auch die Dauer einer Geberde sein solle. Dieses geschieht natürlicher Weise nicht, und es gehörig in Ausübung zu bringen, kann auch keine Kunst lehren. Doch unsre Künstler haben geglaubt, daß sie nothwendig, es möge auch kosten, was es wolle, eine Methode vorschreiben müßten, durch die das Maß eines Gestus bestimmt werde, welcher beidemal, sowohl wenn er zu langsam, als wenn er zu übereilt geschieht, gleich sehr mißfällt; und der Grundsatz, welchen sie deswegen festgesetzt haben, ist das Beste, was sie haben erdenken können."

Ich habe das Wort artifices, dessen sich Quintilian bedient, durch Diejenigen, welche Profession davon machen, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren und sie aufführen zu lassen, übersetzt und mich dabei auf zwei Gründe gestützt. Der erste ist dieser, weil Quintilian hier nicht von den Lehrern der Beredsamkeit reden will, denen er in seinen Institutionen andre Namen beilegt. Der andre ist, weil in eben dem Hauptstücke, aus welchem die angeführte Stelle genommen ist, Quintilian sehr oft von den bei den Komödianten üblichen Gebräuchen redet und Diejenigen artifices oder artifices pronuntiandi nennet, welche Profession davon machten, die theatralischen Stücke aufführen zu lassen. Wir werden eine von diesen Stellen weiter unten anführen, in welcher Quintilian weitläuftig von der Sorgfalt redet, mit welcher die artifices pronuntiandi einem jeden Komödianten diejenige Maske austheilten, die sich zu dem Charakter der Person, die er vorstellte, schickte.

Hier ist noch eine andre Stelle des Quintilian, aus welcher man einiges Licht in Ansehung der Regeln nehmen kann, welche die rhythmische Kunst, um die Zeiten der Geberden abmessen zu können, vorschrieb: „Nach jedem Theile des Tacts, vor sich besonders genommen, muß sich nur Der, welcher recitirt, richten;

denn dieser ist verbunden, wenn man ihm einen Theil des Tacts schlägt, diejenige Silbe auszusprechen, die er unter diesem Theile des Tacts aussprechen soll; der Rhythmus aber regieret alle Bewegungen des Körpers. Derjenige, welcher die Geberden macht, muß bei dem Schlusse eines jeden Tacts den Fall beobachten, ob es ihm gleich erlaubt ist, einige Theile oder Noten dieses Tacts vorbeigehen zu lassen, ohne eine Geberde zu machen, und ob er gleich in sein stummes Spiel dergleichen Stillschweigen oder Ruhen, die in der Partie Desjenigen, welcher recitirt, sehr selten vorkommen, so viele bringen kann, als er will. Der Rhythmus läßt dem Geberdenmacher diese Freiheit, und dieser, wenn er sich derselben bedient, zählet blos die Theile des Tacts, die er, so zu reden, leer läßt, und bemerkt sie wohl gar, um sie desto sicherer zu zählen, bald mit einer Bewegung des Fingers, bald mit einer Bewegung des Fußes; und auf diese Art läßt er vier bis fünf Noten vorbeigehen, ohne einige Bewegung zu machen. Und daher sagt man auch eine Pause oder eine Ruhe von vier Noten, eine Ruhe von fünf Noten. Außer diesem kann man auch zum Vortheile Dessen, welcher die Geberden macht, ohne Nachtheil die Bewegung des Tactes anhalten, weil dieses Anhaltens ohngeachtet dennoch jede Note, jeder Schlag, jedes Aufheben des Tactschlägers eine Zeit gilt.“ Et quod metrum in verbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora rhythmi facilius accipiunt, quamquam haec et in metris accidunt. Major tamen illis licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat; inde *tetrasemeion* et *pentasemeion*. Deinceps longiores fiunt percussiones; nam *semeion* tempus est unum.

Ob nun gleich, wie ich schon gesagt habe, die Sache selbst gewiß ist, so ist es mir doch nicht möglich, die Methode hinlänglich zu erklären, welche die rhythmische Musik lehrte, um den Schauspieler, welcher redte, und den, welcher die Geberden machte, in einer so vollkommenen Uebereinstimmung zu erhalten. Vielleicht verband man mit dem Zeichen, welches die Geberde, die der Schauspieler machen sollte, bemerkte, noch ein ander Zeichen, welches die Zeit, wie lange die Geberde dauern sollte, anzeigte.

Was die Bewegung des Tacts anbelangt, die von den Alten ebenso hoch geschätzt wurde als von dem Lulli, dem La

Lande und andern guten französischen Tonkünstlern, so scheint es mir unmöglich zu sein, daß ihn die Griechen und Römer, so zu reden, in Noten hätten schreiben können, oder daß sie vermittelst eines gewissen Zeichens die eigentliche Dauer, welche jeder Tact haben sollte, hätten bestimmen können. Sie mußten sich ohne Zweifel hierin, so gut wie wir, auf den Geschmack und die Beurtheilungskraft Desjenigen verlassen, welcher den Tact schlug, auf Denjenigen, welcher aus der rhythmischen Kunst seine besondere Profession machte. Zwar haben einige Neuern geglaubt, man könne noch auf eine andre Art als durch den mündlichen Unterricht die Dauer, welche eine Arie haben solle, lehren und also auch der Nachwelt die Bewegung, mit welcher man sie spielen müsse, hinterlassen; allein ihr Geheimniß bestand in dem Gebrauche einer Taschenuhr, durch welche sie zu ihrem Zwecke zu kommen gedachten. Indem sie zum Exempel bestimmten, wie viel Secunden die ersten zwanzig Tacte in der Chaconne des Phaethon's dauern sollten, so vermeinten sie dadurch die Bewegung, mit welcher der Tact in diesem Stücke zu schlagen sei, lehren zu können. Doch, ohne mich viel in die Untersuchung der Möglichkeit dieses Anschlags einzulassen, will ich blos anmerken, daß die Alten auf keine Weise darauf fallen konnten, weil ihre Uhrmacherkunst viel zu unvollkommen war, sie auf einen solchen Gedanken zu bringen. Sie hatten nicht einmal Uhren mit Rädern, geschweige, daß sie Secundenuhren hätten haben sollen; und es ist ganz bekannt, daß sie ihre Zeit blos vermittelst der Sonnenuhren oder der Sanduhren und Wasseruhren abzumessen pflegten.

Wir wissen, daß die Alten den Tact auf ihren Theatern schlugen und auf diese Art den Rhythmus bemerkten, dem der Schauspieler, welcher recitirte, der Schauspieler, welcher die Geberden machte, die Chöre und sogar die Instrumente als einer ihnen Allen gemeinen Regel folgen mußten. Nachdem Quintilian gesagt, daß die Geberden dem Tacte ebensowohl unterworfen wären als die Gesänge selbst, so fügt er hinzu, daß die Schauspieler, welche die Geberden machen, den Zeichen, welche mit den Füßen gegeben würden, das ist, dem Schlagen des Tacts, ebenso genau folgen müßten, als ihm diejenigen folgen, welche die Modulation ausführen. Unter diesen versteht er die Schauspieler, welche recitiren, und die Instrumente, welche sie accompagniren. Atqui corporis motui sua quaedam tempora, et ad signa pedum non minus saltationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.

Anderntheils sehen wir aus zwei Stellen in dem Buche des Lucian's, welches Ὄρχησις überschrieben und eine Lobrede auf die Kunst der Pantomimen ist, daß bei dem Schauspieler ein Mann in eisernen Schuhen gestanden, welcher mit dem Fuße auf das Theater stampfte. Nach allen Umständen sollte man glauben, daß eben dieser Mann den Tact mit dem Fuße so stark geschlagen habe, daß ihn alle Diejenigen, welche sich darnach richten mußten, hören können.

Dritter Abschnitt.

Von der organischen oder Instrumental-Musik.

Es würde sehr unnütze sein, allhier von der Structur sowohl der Blasinstrumente als Saiteninstrumente zu handeln, deren sich die Alten bedienten. Diese Materie ist beinahe erschöpft, theils von dem jüngern Caspar Bartholin in seinem Werke von den Blasinstrumenten der Alten, theils von andern Gelehrten. Ich glaube sogar, es wird gut sein, dasjenige, was ich von dem Gebrauche zu sagen habe, dem zu Folge die Alten den Schauspieler, welcher declamirte, mit Instrumenten accompagnirten, bis dahin zu versparen, wo ich von der Ausführung der componirten und in Noten geschriebnen Declamation handeln werde. Denn da einer von meinen überzeugendsten Beweisen, daß die Alten ihre theatralische Declamation in Noten müssen geschrieben haben, eben das Accompagnement ist, mit welchem sie dieselbe unterstützten, so würde ich nothwendig, wenn ich auf die Ausführung dieser Declamation käme, ebendieselben Stellen wieder vorlegen und ebendieselben Betrachtungen wiederholen müssen, die ich bereits gebraucht hätte, wenn ich allhier von dem Accompagnement reden wollte. Ich will also blos von den musicalischen Compositionen der Alten etwas sagen, welche über keine Worte gemacht waren und blos durch Instrumente ausgeführet wurden.

Die Alten hatten von der Vollkommenheit der Musik und von dem Gebrauche, den man möglicher Weise davon machen könne, eben die Begriffe, die wir davon haben. Wenn Aristides Quintilianus von den mancherlei Eintheilungen der Musik bei den Alten, so wie sie dieselbe bald von dieser, bald von einer andern Seite betrachteten, redet, so sagt er, der Gesang, die

Musik könne in Ansehung des Geistes, in welchem sie componirt worden, und des Zwecks, den man durch sie erreichen wollen, eingetheilet werden in Musik, welche uns betrübt mache, in Musik, welche uns lustig mache und aufmuntre, und in Musik, welche uns beruhige, indem sie unsre Gemüthsbewegungen stille. Wir werden weiter unten die Stelle des Aristides anführen.

Die Symphonien der Alten mußten ebensowohl als die über gewisse Worte componirten Gesänge eines besondern Charakters fähig sein, durch den sie das Vermögen bekamen, verschiedentlich auf uns zu wirken und bald Freude, bald Traurigkeit, bald eine martialische Hitze, bald Empfindungen der Andacht in uns zu erwecken. „Der Klang der Instrumente", sagt Quintilian, der geschickteste Schriftsteller, von dem Geschmacke des Alterthums Rechenschaft zu geben, „rührt uns, und ob er uns gleich keine Worte vernehmen läßt, so flößt er uns dennoch verschiedene Empfindungen ein." Cum organis, quibus sermo exprimi non potest, affici animos in diversum habitum sentiamus.*)

„Es geschieht vermöge der Gesetze der Natur," sagt ebenderselbe Verfasser, den wir itzt angeführt haben, an einem andern Orte, „daß die Töne und der Tact einen solchen Eindruck auf uns machen. Wenn dieses nicht wäre, wie könnten die Symphonien, bei welchen wir gar kein Wort zu hören bekommen, uns gleichwohl nach ihrem Willen bewegen, so wie sie es wirklich thun? Will man es einem bloßen Zufalle zuschreiben, wenn an festlichen Tagen gewisse Symphonien die Einbildungskraft erhitzen und die Geister in Bewegung bringen, anstatt daß andre sie besänftigen und stillen? Ist es nicht augenscheinlich, daß diese Symphonien nur deswegen solche verschiedene Wirkungen hervorbringen, weil jede derselben von einem besondern Charakter ist? Die einen wurden gemacht, damit sie diese, und die andern, damit sie eine andre Wirkung hervorbrächten. Wenn die Truppen im Kriege anrücken sollen, so spielen die Instrumente ein Stück von einem ganz andern Charakter, als sie spielen, wenn sie sich zurückziehen sollen. Das Stück, welches unsre militarischen Instrumente alsdenn ertönen lassen, wenn um Gnade gebeten werden soll, gleicht demjenigen gar nicht, welches alsdenn erklingt, wenn der Anfall vor sich geht."**) Natura ducimur ad modos, neque aliter enim eveniret, ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non

*) *Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *Inst.* lib. IX. cap. 4.

exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos et remittunt, nec eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum, aut posito genu supplicandum, nec idem signorum concentus est procedente ad proelium exercitu, idem receptui canente. Da die Alten kein Feuergeschoß hatten, durch deren Knall die Soldaten wären verhindert worden, während dem Treffen den Klang der Instrumente zu hören, deren man sich in gedoppelter Absicht, theils ihnen das Commando dadurch zu wissen zu thun, theils sie aufzumuntern, bediente, so wendeten die Alten auf diesen Theil der Kriegskunst eine besondere Aufmerksamkeit und stellten Untersuchungen darüber an, die heut zu Tage völlig unnütze sein würden. Der Knall der Kanonen und des kleinen Geschützes verhindert oft, das Zeichen zu hören, welches eine Menge schlagender Tambours und ebenso viele blasende Trompeter mit vereinten Kräften geben. Die Römer vornehmlich ließen es sich ganz besonders angelegen sein, in der militarischen Musik etwas Vorzügliches zu leisten.

Nachdem Quintilian gesagt, daß selbst große Generale sich nicht geschämt hätten, militarische Instrumente zu spielen, und daß besonders bei den lacedämonischen Armeen die Musik sehr gebraucht worden, so fügt er hinzu: „Dienen die Trompeten und Hörner, welche bei unsern Legionen gebraucht werden, zu etwas Anderm? Und ist es nicht erlaubt, zu glauben, daß wir einen Theil des Ruhms, in welchem die römische Miliz stehet, dem Gebrauche der kriegerischen Instrumente zu danken haben, auf welche wir uns mehr als alle Nationen verstehen?“ Duces maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum, et exercitus Lacedaemoniorum musicis accensos modis. Quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tubae faciunt, quorum concentus quanto est vehementior, tanto Romana in bellis gloria caeteris praestat.*)

Livius erzählet eine Begebenheit, die ungemein geschickt ist, dasjenige, was Quintilian sagt, zu bestärken. Als Hannibal die Stadt Tarent überrumpelt und den Römern abgenommen hatte, wollte er durch eine Kriegslist verhindern, daß sich die Besatzung nicht in das Castell werfen könne, sondern sich zu Kriegsgefangenen ergeben müsse. Er hatte entdeckt, daß sich die Römer im Fall einer unversehenen Ueberraschung in dem Theater der Stadt zu

*) *Inst.* libr. pr. cap. 12.

versammeln pflegten, und ließ daher ebendasselbe Stück blasen, welches von den Römern geblasen wurde, wenn sie sich versammeln sollten. Allein die Soldaten von der Besatzung erkannten gar bald aus der schlechten Art, mit welcher die Trompete geblasen wurde, daß sie kein Römer blasen müsse; sie vermutheten also eine List des Feindes und warfen sich in das Castell, anstatt sich auf den Sammelplatz zu begeben.

Longinus*) redet von der organischen Musik, so wie wir von unsrer Instrumental-Musik reden können. Er sagt, die Symphonien rührten, ob sie gleich nichts als bloße Nachahmungen eines unarticulirten Geräusches und gleichsam nur Töne wären, die mehr nicht als ihr halbes Leben und ihr halbes Wesen hätten. Dieser Schriftsteller verstand unter den vollkommnen Tönen, welchen er die Töne der Symphonien entgegensetzt, die nur ihr halbes Wesen haben, die Töne der musicalischen Recitative, wo der natürliche Ton, indem er gewissen Worten angemessen wird, mit dem articulirten Tone verbunden ist. Zu der Stelle, die wir itzt angeführt haben, fügt Longin Folgendes hinzu: Und sehen wir nicht in der That, daß der Klang der Blasinstrumente die Seelen der Zuhörer bewegt, sie aus sich selber setzt, ja wohl gar sie manchmal zu einer Art von Raserei bringt? Sehen wir nicht, daß er sie die Bewegungen ihrer Körper nach der Bewegung des Tacts zu richten zwinget und ihnen Bezeigungen abnöthiget, an welchen ihr Wille keinen Theil hat? Die Instrumental-Musik wirkt also sehr merklich auf uns, indem wir sie den Zweck erreichen sehen, den sich der Componist damit vorgesetzt hatte. Obgleich die unarticulirten Töne dieser Musik uns keine Worte vernehmen lassen, die ihre gewissen Begriffe in uns erwecken könnten, so erregen sie doch durch sich selbst, durch ihre Accorde und ihren Rhythmus verschiedene Empfindungen in uns. Diese unarticulirten Nachahmungen bewegen uns ebenso stark, als uns die Ausdrücke eines Redners bewegen würden.

Ich will noch eine Stelle aus dem Macrobius anführen, welche, weil sie nichts Anders sagt, als die angeführten Stellen aus dem Quintilian und Longin sagen, unnöthig scheinen könnte,

*) Vom Erhabnen, Haupt 32.

wenn ich nicht glaubte, daß sie vollends Denjenigen den Mund stopfen könne, welche gerne daran zweifeln möchten, daß die Alten ihrer Musik eben die Ausdrücke gegeben, die wir ihr geben, und überhaupt von dieser Kunst eben die Begriffe gehabt haben, die Lulli und La Lande davon hatten. Da wir keine von den Symphonien der Alten aufweisen können und sie alle verloren gegangen sind, so können wir von denselben nicht anders als nach der Erzählung Derjenigen urtheilen, die sie alle Tage hören konnten, die die Wirkungen, die sie hervorbrachten, mit ansahen und wußten, in was für einem Geiste sie waren componirt worden.

„Die Gewalt," sagt Macrobius, „welche der Gesang über uns hat, ist so groß, daß man auf den militarischen Instrumenten, wenn der Angriff geschehen soll, ein Stück spielen läßt, welches zu erhitzen fähig ist, anstatt daß man ein Stück von einem ganz entgegengesetzten Charakter spielen läßt, wenn die Truppen sich zurückziehen sollen. Die Symphonien wirken auf uns, sie machen uns lustig und unruhig, ja sie schläfern uns auch wohl ein. Sie beruhigen uns und erquicken uns sogar bei den Krankheiten des Körpers." Ita denique omnis habitus animae cantibus gubernatur, ut et ad bellum progressui et item receptui canatur, cantu et excitante et rursus sedante virtutem. Dat somnos adimitque, nec non curas immittit et retrahit, iram suggerit, clementiam suadet. Corporum quoque morbis medetur.*)

Da die Krankheiten des Körpers nicht selten aus den Beunruhigungen des Geistes entspringen, so darf man sich eben nicht so sehr verwundern, daß die Musik, indem sie das Leiden des Geistes vermindert, eben dadurch die Krankheiten des Körpers gelindert und bei gewissen Umständen wohl gar gehoben habe. Daß die Musik unsern Verdruß und unsre böse Laune zerstreue, davon ist Jedermann durch seine eigne Erfahrung überzeugt. Ich weiß wohl, daß die Umstände, unter welchen die Musik auf die Krankheiten eine gute Wirkung haben kann, rar sind, und daß es lächerlich sein würde, wenn man Arien und Lieder ebenso vorschreiben wollte, wie man Purganzen und Aderlasse vorschreibt. Daher reden aber auch nur die Alten von den Genesungen, die durch Kraft der Musik bewirket worden, als von außerordentlichen Curen.

Und da auch noch zu unsern Zeiten Wunder von dieser Art

*) In *Somnio Scipion.*, lib. II, cap. 2.

dann und wann geschehen sind, so sind die Alten außer allem Verdachte, als hätten sie in Ansehung der Genesungen, wovon wir reden, etwas geglaubt, was sich nie so befunden, oder als hätten sie uns gar Fabeln für wahre Geschichten verkauft. Im Vorbeigehen zu sagen, dieser Punkt ist nicht der einzige, in welchem sie unsere eigne Erfahrung wider die Beschuldigung des Betrugs und der Leichtgläubigkeit vertheidiget hat. Ist der Geschichtschreiber Plinius nicht wegen verschiedner Beschuldigungen dieser Art, welche die Kunstrichter des sechzehnten Jahrhunderts wider ihn erhoben hatten, gerechtfertiget worden? Um wieder auf die durch die Musik bewirkte Genesung von verschiednen Krankheiten zu kommen, so erwähnen auch die Denkschriften der Akademie der Wissenschaften, an welchen gewiß keine leichtgläubige Personen arbeiten, unter dem Jahre 1701 und dem Jahre 1707 solcher Curen, die noch ganz neulich durch die Musik verrichtet worden.

Man findet bei dem Athenäus, bei dem Marcianus Capella und bei verschiednen andern alten Schriftstellern die erstaunlichsten Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen, welche die Musik der Griechen und Römer gehabt. Verschiedne Neuern, als Meibom und der jüngere Caspar Bartholin, haben diese Erzählungen in ihren Werken zusammengetragen, Jener in der Sammlung alter musicalischer Schriftsteller, die er herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, und Dieser in seinem Buche De tibiis veterum. Wenn Herr Tanaquill Faber dieses letzte Buch, ehe er seine Anmerkungen über den Terenz drucken lassen, hätte sehen können, so würde er ohne Zweifel die schönen lateinischen Verse weggelassen haben, die er wider die alte Flöte und wider Diejenigen gemacht hatte, welche die Structur und den Gebrauch derselben zu erklären wagen wollten.

Nur muß man, wenn man die angeführten Werke lieset, nie aus der Acht lassen, daß es die Griechen und ihre Nachbarn gewesen, bei welchen die Musik so wunderbare Wirkungen geäußert. Man weiß, daß in diesen Ländern die Werkzeuge des Gehörs weit empfindlicher sind als in denjenigen Ländern, wo Kälte und Nässe durch ganze acht Monate des Jahres regieren. Und da die Empfindlichkeit des Herzens gewöhnlichermaßen der Empfindlichkeit des Gehörs gleich ist, so lassen sich die Einwohner der Länder, welche an dem ägäischen und an dem adriatischen Meere liegen, von Natur weit leichter in Bewegung setzen als wir. Aus

Isle de France bis nach Italien ist nicht weit. Gleichwohl bemerkt ein Franzose, wenn er in Italien ist, sogleich, daß man bei den schönen Stellen in den Opern mit einer Entzückung klatscht, welche in seinem Lande die Ausschweifung einer Menge unsinniger Leute zu sein scheinen würde.

Dargegen aber haben wir auf der Seite gegen Norden Nachbarn, die von Natur für das Vergnügen, welches die Musik gewährt, noch weniger empfindlich sind als wir. Nach den Instrumenten zu urtheilen, welche ihnen die liebsten und uns beinahe, theils wegen des allzu großen Geräusches, theils wegen ihrer wenigen Genauigkeit oder ihres allzu geringen Umfanges unerträglich sind, müssen diese unsre Nachbarn noch ein weit härtres Ohr haben als wir. Würden wir wohl ein Concert mit Trompeten, welches an eben dem Orte, wo wir äßen, aufgeführet würde, für ein angenehmes Geräusche halten? Würde uns wohl in einem Zimmer ein Clavier sehr vergnügen, dessen Tangenten, anstatt Drahtsaiten ertönen zu lassen, kleine Glocken anschlagen ließen? Ich sage größtentheils; denn da wir zwischen Italien und den Ländern, von welchen ich itzt geredet habe, liegen, so ist es ganz natürlich, daß ein Theil unserer Landesleute mehr von den Italienern und der andre mehr von den nördlichen Völkern haben müsse.

Vierter Abschnitt.

Von der poetischen Musik. Von der Melopöie. Daß es eine Melodie gegeben, welche kein musicalischer Gesang gewesen, ob sie gleich in Noten geschrieben worden.

Wir haben oben bei der Eintheilung und der Erklärung der musicalischen Künste gesehen, daß bei den Griechen die poetische Musik, in ihrem ganzen Umfange genommen, nicht mehr als eine einzige Kunst ausgemacht habe, daß sie hingegen bei den Römern in zwei verschiedne Künste getheilet worden, deren eine alle Arten metrischer Verse zu verfertigen und die andre die Melodie zu componiren lehrte. Von der erstern, nämlich von den Regeln, nach welchen die Alten ihre Verse machten, habe ich in meinem ersten Theile weitläuftig gehandelt; wir wollen also hier blos von der andern reden, nämlich von der Melopöie oder von der

Kunst, welche die Melodie zu verfertigen und diese Melodie auszuführen lehrte.

Aristides Quintilianus sagt in seinem Werke, wo er von der Melopöie handelt, daß sie den Gesang zu componiren lehre und nach Beschaffenheit des Tones, in welchem dieser Gesang componirt worden, verschiedne Beinamen habe. Nach diesem Tone nun hieß die Melopöie entweder die tiefe, oder die mittlere, oder die hohe. Melopoeia est facultas conficiendi cantum. Hujus alia est hypatoides, alia mesoides, alia netoides, secundum praedictas vocis proprietates.*) Die Alten theilten das allgemeine System ihrer Musik nicht wie wir nach Octaven ab. Ihr Gamma war aus achtzehn Klängen zusammengesetzt, deren jeder einen besondern Namen hatte, wie wir weiter unten werden anführen müssen. Einer von den tiefsten dieser Klänge hieß *ὑπάτη* und einer von den höchsten *νεάτη* oder *νήτη*. Und dieses ist die Ursache, warum von dem Aristides die tiefe Melopöie hypatoides und die hohe netoides genennt worden.

Nachdem unser Schriftsteller einige allgemeine Regeln von der Composition gegeben, die ebensowohl auf diejenigen Gesänge, welche, so zu reden, nicht gesungen werden, das ist, auf die bloße Declamation, als auf die eigentlichen musicalischen Gesänge passen, so fügt er hinzu: Differt autem melopoeia a melodia, quod haec sit cantus indicium, illa habitus effectivus. Modi melopoeiae genere quidem sunt tres, dithyrambicus, nomicus, tragicus, quorum nomicus modus est netoides, dithyrambicus mesoides, tragicus hypatoides; specie vero reperiuntur plures, qui ob similitudinem generalibus subjici possunt. Amatorii enim quidam vocantur, ad quos pertinent nuptiales, et comici et encomiastici.**) „Der Unterschied zwischen der Melopöie und der Melodie bestehet darin, daß die Melodie der in Noten geschriebene Gesang selbst ist, und die Melopöie die Kunst, diesen Gesang zu componiren. Die Melopöie kann nach dem Tone, in welchem sie componirt, eingetheilet werden in die dithyrambische Melopöie, in die nomische Melopöie und in die tragische Melopöie. Die nomische Melopöie (das ist diejenige, wie wir sehen werden, die bei Publication der Gesetze gebraucht ward) componirte in den hohen Tönen, die dithyrambische in den mittlern Tönen und die tragische in den tiefen Tönen. Dieses sind die drei Arten der

*) Libro primo, p. 28.
**) *Ibid.* pag. 29.

Melopöie, welche wieder in verschiedne Gattungen abgetheilet werden können, weil zwischen den Melopöien, die unter einer Art begriffen sind, noch immer einiger Unterschied anzutreffen ist. Dergleichen ist die Melopöie der zärtlichen Verse, worunter die Hochzeitgesänge gehören; dergleichen ist auch die Melopöie der komischen und die Melopöie der panegyrischen Verse.“ Nach dem Buchstaben bedeutet Melopöie die Composition der Gesänge, sie mögen sein, von welcher Art sie wollen, und Melodie componirte Gesänge. Man darf sich also nicht wundern, nicht selten Melopöie zu finden, wo Melodie hätte stehen sollen. Die Ursache wird in solchen Stellen für die Wirkung gesetzt.

Um die angezogene Stelle des Aristides zu erklären, wollen wir gleich anfangs einige Stellen aus dem Werke des Marcianus Capella anführen, welches er in lateinischer Sprache von den Künsten und der Musik geschrieben hat.*) Dieser Schriftsteller hat wirklich nach dem Quintilianus Aristides gelebt; allein er hat vor dem Boethius gelebt, welcher ihn anführt, und dieses ist genug, seinen Zeugnissen in der vorhabenden Sache das gehörige Gewicht zu geben. Nach dem Capella ist melos, von welchem sowohl Melopöie als Melodie herkommen, nexus acutioris et gravioris soni.**) Ich führe den Text des Capella nach den Verbesserungen an, die man nach des Meibomius Meinung darin machen muß. Da die bloße Declamation ebensowohl als der eigentlich so genannte Gesang in einer Folge von Tönen besteht, die schärfer oder gelinder als ihre vorhergehenden sind und unter einander künstlich verbunden werden, so muß es in der bloßen Declamation ebensowohl Melodie geben als in dem eigentlich so genannten Gesange und folglich auch eine Art von Melopöie, welche die Verbindung, von welcher Capella redet, wohl zu machen, das ist, die Declamation wohl zu componiren lehret. Wir müssen sogleich die ganze Stelle anführen, in welcher die angezognen Worte vorkommen. Melopoeia est habitus modulationis effectivus, melos autem est nexus acutioris vel gravioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopoeiae species sunt tres, hypatoides, mesoides, netoides. Et hypatoides est quae appellatur tragica, quae per graviores sonos constat; mesoides quae dithyrambica nominatur, quae tonos

*) *De nuptiis philologiae.*
**) In *Notis ad Aristid.*, p. 249.

aequales mediosque custodit. Netoides, quae et nomica consuevit vocari, quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam et aliae distantiae, quae tropica mela dicuntur, aliae comiologica; sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones afferre. Hae autem species etiam tropi dicuntur. Dissentiunt autem melopoeiae ipsae modis pluribus inter se: et genere, ut alia sit enharmonica, alia chromatica, alia diatonica; specie quoque, quia alia est hypatoides, alia mesoides, alia netoides; tropis, ut Dorio, Lydio vel ceteris.*) „Die Melopöie ist die Kunst, die Melodie zu componiren. Das Melos ist die Verbindung der scharfen Töne mit den gelinden. Die Modulation ist ein abgewechselter componirter und in Noten geschriebener Gesang. Es giebt drei Gattungen der Melopöie. Die tragische oder die hypatoidische, welche gemeiniglich die tiefsten Töne braucht; die dithyrambische oder die mesoidische, welche die mittlern Töne braucht, und in welcher meistentheils die Fortschreitung des Gesanges durch gleiche Intervalle geschieht, und die nomische oder netoidische, welche verschiedne von den höchsten Tönen braucht. Es giebt auch noch einige andre Gattungen der Melopöie, zum Exempel die komische; allein sie können füglich unter die drei itzt erwähnten Arten gezogen werden, obgleich jede Gattung ihren eignen Ton hat. Doch nicht blos nach Beschaffenheit des Tons können die Melopöien in verschiedene Arten eingetheilet werden; denn so wie man sie nach Beschaffenheit dieses Tones in die tiefen, mittlern und hohen eintheilet, ebenso kann man sie in Ansehung der Intervallen, welche sie beobachten, in die diatonische, chromatische und enharmonische eintheilen, und in Ansehung der M o d o r u m in dorische, lydische und dergleichen.“

Nachdem unser Schriftsteller demjenigen, was wir itzt gelesen haben, einige Lehren wegen der Composition beigefügt, so geht er sogleich, als ob er Alles gesagt habe, was man von der Melodie sagen könne, weiter zu dem fort, was er von dem Rhythmus zu sagen hat.

Um aber wieder auf den Quintilianus Aristides zu kommen, so setzt er, ehe er auf den Rhythmus kömmt, zu dem, was er schon von der Melopöie gesagt hatte, noch Folgendes hinzu: Porro melopoeiae inter se differunt genere, ut chromatico, enharmonico, diatonico; systemate, ut hypatoides, mesoides, netoides;

*) Siehe die Noten des Meibom's, p. 359.

tono, ut Dorius, Phrygius, Lydius; modo, ut nomico, dithyrambico, tragico; more, cum dicimus aliam esse systalticem, per quam tristes animi affectus movemus, aliam diastalticem, per quam animum excitamus, aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus. „Die Melopöien können auf mehr als eine Weise in verschiedne Arten getheilet werden. Es giebt diatonische, es giebt enharmonische, es giebt chromatische. In Ansehung des Tons des allgemeinen Systems, in welchem sie componirt werden, theilen sich die Melopöien in Melopöien, deren Modulation hoch ist, in Melopöien, deren Modulation tief ist, und in Melopöien von mittler Modulation. In Ansehung des Modus sind einige phrygisch, einige dorisch, einige lydisch ꝛc. In Ansehung der Art, mit welcher der Modus bearbeitet wird, theilen sich die Melopöien in nomische, in tragische und in dithyrambische Melopöien. Endlich können sich auch die Melopöien in Ansehung der Absicht des Componisten und der Wirkung, welche sie hervorbringen sollen, eintheilen in die systaltische Melopöie, welches diejenige ist, die uns traurig macht, in die diastaltische Melopöie, welches diejenige ist, die uns belebet und unsere Einbildungskraft ermuntert, und in die mittlere Melopöie, welche solche Melodien componirt, die unsern Geist beruhigen und die Gemüthsbewegungen stillen."

Von allen diesen verschiedenen Eintheilungen der von verschiedenen Seiten betrachteten Melopöie gehört nur eine einzige zu unserm gegenwärtigen Zwecke, diese nämlich, nach welcher sie in die tiefe oder tragische Melopöie, in die mittlere oder dithyrambische, und in die hohe oder nomische eingetheilet wird, und welche also auch die Melodien in drei Gattungen von gleicher Natur unterscheidet. Denn wie Quintilianus Aristides sagt, und wie wir schon angemerkt haben, so ist die Melopöie als die Ursache, und die Melodie als die Wirkung anzusehen; und es muß folglich ebenso viel Gattungen der Melodie geben, als es Gattungen der Melopöie giebt.

Wenn man die Stellen des Aristides und des Capella, wo die Melopöie in die nomische, dithyrambische und tragische eingetheilet wird, mit einiger Aufmerksamkeit lieset, so wird man sogleich wahrnehmen, daß alle ihre Melodien nicht musicalische Gesänge sein konnten, sondern daß verschiedene derselben nichts als eine bloße Declamation sein mußten. Man sieht, daß blos und allein die dithyrambische Melopöie eigentlich so genannte Gesänge componirt habe.

Vors Erste: Gesetzt, daß einige von den Melopöien, die als Gattungen der tragischen Art anzusehen waren, eigentlich so genannte Gesänge componirten, so kann man doch wenigstens nicht in Abrede sein, daß einige von diesen Gattungen nicht auch eine bloße Declamation sollten componirt haben. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß der Gesang der Panegyristen, welcher eine von den Gattungen der Melodie war, die von der tragischen oder tiefen Melopöie componirt wurden, ein musicalischer Gesang gewesen sei. Was den Gesang der Komödien anbelangt, welcher eine andre Art von tragischer Melodie war, so werden wir weiter unten unwidersprechlich darthun, daß der Gesang der komischen Stücke bei den Alten, ob er gleich in Noten geschrieben wurde, und obgleich den Schauspieler, welcher ihn recitirte, Instrumente accompagnirten, in der That doch nichts als eine Declamation, und zwar eine von den allereinfachsten Declamationen gewesen sei. Ja, noch mehr. Ich hoffe sogar zu zeigen, daß auch die Melodie der tragischen Stücke bei den Alten kein musicalischer Gesang, sondern eine bloße Declamation gewesen sei. Also war vielleicht unter der Art der tragischen Melopöien keine einzige Gattung, welche einen musicalischen Gesang componirte.

Vors Zweite konnte auch die nomische Melodie kein musicalischer Gesang sein. Den Namen des Nomischen oder des Gesetzlichen wird sie ohne Zweifel deswegen bekommen haben, weil man sich ihrer vornehmlich bei Bekanntmachung der Gesetze bediente; denn νόμος heißt ein Gesetz. Der Ton übrigens, in welchem die hohe oder nomische Melopöie componirte, war sehr wohl dazu geschickt, den öffentlichen Ausrufer, wenn er ein Gesetz hersagte, deutlich und so sprechen zu lassen, daß er von einer großen Menge konnte verstanden werden.

Wenn man weiß, wie groß die Zärtlichkeit der Griechen in der Beredsamkeit gewesen, und besonders, wie sehr sie durch eine schlechte Aussprache beleidiget wurden, so wird man sich ohne viel Mühe vorstellen können, daß einige von ihren Städten gar leicht auf die Ehre, in allen Dingen keine andre als die besten und anständigsten Manieren zu haben, so eifersüchtig können gewesen sein, daß sie dem öffentlichen Ausrufer, welcher die Gesetze bekannt machen mußte, durchaus die Freiheit nicht lassen wollten, sie nach seiner Weise herzusagen, weil er gar leicht auf einen Ausdruck oder auf ein Wort einen Ton hätte legen können, der die Zuhörer, die ohnedem geborne Spötter waren, zum Lachen bewegt hätte. Aus Furcht also, die Fehler der Aussprache, in

welche der Ausrufer fallen könne, möchten eine Art von Lächerlichkeit auf die Gesetze selbst zurückwerfen, brauchten diese Republiken die Vorsicht, die Declamation ihrer Gesetze componiren und Denjenigen, welcher sie hersagte, mit Instrumenten accompagniren zu lassen, die ihn aus dem gehörigen Tone nicht fallen ließen. Sie wollten also, daß er die Gesetze mit eben der Hülfe und eben der Unterstützung, die der Schauspieler auf dem Theater bei seiner Aussprache hatte, kund machen sollte. Marcianus Capella, indem er die Musik erheben will, sagt, daß in verschiedenen Städten Griechenlandes Derjenige, welcher die Gesetze publicirte, von einer Leyer sei accompagnirt worden. **Quid pacis munia? Nonne nostris cantibus celebrata? Graecarum quippe urbium multae leges ad lyram recitabant.*)** Es versteht sich aber, daß der Redner und das Instrument nimmermehr hätten können zusammentreffen, wenn die Declamation des Ersteren willkürlich gewesen wäre. Sie mußte nothwendig bestimmt und folglich componirt sein. Es würde nicht unmöglich sein, bei den alten Schriftstellern von dem Gebrauche, dessen Capella erwähnet, noch Spuren anzutreffen. Bei dem Plutarch zum Exempel lieset man, daß Philippus, König von Macedonien, als er die Athenienser bei Chäronea geschlagen und das Gesetz lächerlich machen wollte, welches sie wider ihn gegeben hatten, daß er, sag' ich, auf dem Schlachtfelde selbst den Anfang dieses Gesetzes recitirt, und zwar nach einer abgemessenen und bestimmten Declamation recitirt habe.**) „Als nun", sagt Plutarchus, „Philippus die Schlacht gewonnen hatte, ward er so außerordentlich vergnügt darüber, daß ihn seine Freude bis zu Ausschweifungen brachte. Denn nachdem er mit seinen Freunden wacker getrunken hatte, begab er sich in ihrer Gesellschaft auf das Schlachtfeld und fing aus Spötterei den Anfang des Decrets an zu singen, welches Demosthenes wider ihn herausgebracht und dem zu Folge die Athenienser den Krieg wider ihn beschlossen hatten: „Demosthenes, der Sohn des Demosthenes aus Päanica" rc., wobei er seine Stimme erhob und den Tact bei jedem Abschnitte dazu schlug. Als er aber wieder nüchtern worden war und der Gefahr, in welcher er sich befunden, ein Wenig nachgedacht hatte, standen ihm die Haare zu Berge." Diodorus von Sicilien***)

*) In *Nupt. philolog.*
**) Im Leben des Demosthenes, Hauptst. 5.
***) *Diod. Sicul.* lib. XVI., p. m. 476.

schreibt, es habe Philippus an dem Tage, von welchem wir reden, nachdem er sich im Trunke allzu sehr überladen, auf dem Schlachtfelde verschiedene unanständige Dinge begangen; die Vorstellungen des Atheniensers Demades aber hätten ihn wieder zu sich selbst gebracht, und die Reue über seine Ausschweifungen hätte ihn hernach viel nachgebender gemacht, als er mit dem überwundnen Feinde in Unterhandlung getreten wäre.

Ganz gewiß aber werden Athen und die übrigen Städte Griechenlandes, welche mit den Atheniensern hierin einerlei Gebrauch hatten, ihre Gesetze bei Kundmachung derselben nicht so haben singen lassen, als wir das Wort *singen* nach der Bedeutung, welche es gemeiniglich in unserer Sprache hat, zu nehmen pflegen.

Ich glaube also, daß von den drei Arten, in welche sich die Melopöie in Ansehung der Manier, mit der sie ihren Modus bearbeitete, theilte, nicht mehr als die einzige, nämlich die dithyrambische, eigentlich musicalische Gesänge componirt habe; aufs Höchste gab es nur einige Gattungen der tragischen Melodie, welche eigentliche Gesänge gewesen wären. Die übrigen waren nichts als eine componirte und in Noten geschriebene Declamation.

Da diese meine Meinung in der gelehrten Welt eine Neuigkeit ist, so muß ich nichts vorbeilassen, was mich einigermaßen wegen ihrer Behauptung rechtfertigen kann. Ehe ich also die Stellen aus den Griechen und Lateinern anführe, die, wenn sie gelegentlich ihrer Musik gedacht, Dinge gesagt haben, welche, so zu reden, die Existenz einer Melodie, die nichts als eine bloße Declamation gewesen, beweisen, will ich mit Erlaubniß meiner Leser ihnen einige Stellen aus denjenigen alten Verfassern vorlegen, die von ihrer Musik dogmatisch gehandelt haben, und welche diese Existenz beweisen.

Wallis, dieser sowohl wegen seiner Gelehrsamkeit als auch deswegen berühmte Engländer, weil er unter allen Gelehrten zu unserer Zeit am Längsten gelebt hat, ließ im Jahr 1699 in dem dritten Theile seiner mathematischen Werke des Porphyrius griechischen Commentar über des Ptolemäus Bücher Ἁρμονικῶν drucken, welchem er eine lateinische Uebersetzung und Anmerkungen beifügte. Wenn man diesen Commentar lieset, so sieht man, daß die Alten überhaupt alle Wirkungen, deren die Stimme fähig ist, in zwei Arten eingetheilet haben. Proximo statim loco exhibet ipsas vocis differentias. Duplex enim est hujusce motus, continuus qui dicitur, et diastematicus. Continuus quidem, quo

inter nos colloquimur, qui et eodem sensu sermocinalis dicitur. Diastematicus vero, quo canimus et modulamur tibiaque et cithara ludimus, unde melodicus dicitur.*) „Hierauf handelt der Verfasser von dem Unterschiede, der sich in dem Klange der Stimme befindet. Der eine Klang der Stimme ist der stetige, (continuus), derjenige nämlich, welchen die Stimme im gemeinen Reden formiret, und den man auch deswegen den gesprächmäßigen nennet. Der andre heißt der melodische, welcher nach gewissen Intervallen eingerichtet ist, und ist derjenige, den Die hören lassen, welche singen oder eine Modulation ausführen, und den Diejenigen nachahmen, welche Instrumente blasen oder spielen." Hierauf erklärt Porphyrius den Unterschied weitläuftig, welcher sich unter diesen beiden Arten der Stimme befindet, und fügt endlich hinzu: „Dieses ist der Grundsatz, welchen Ptolemäus zum Anfange seiner Betrachtungen über die Harmonie festsetzt, und welcher, überhaupt zu reden, ebenderselbe ist, den die Schüler des Aristoxenus angeben." Cum igitur ab Aristoxeneis prope omnibus haec tradantur, statim ab initio tractationis de harmonica Ptolemaeus eadem postulat. Wir haben schon gesagt, wer Aristoxenus gewesen. Und also war die Eintheilung der Stimme in die stetige und in die melodische, oder in die abgemessene und in ihrer Fortschreitung gewissen Intervallen unterworfene Stimme einer von den ersten Grundsätzen der musicalischen Wissenschaft. Und nun wollen wir sehen, daß dieser melodische Klang der Stimme oder die Melodie wiederum in zwei Gattungen getheilt ward, nämlich in Melodie, die ein eigentlich so genannter Gesang war, und in Melodie, die nichts als eine bloße Declamation war. Marcianus Capella sagt: „Der Klang der Stimme kann in zwei Arten eingetheilet werden, nämlich in den stetigen und in den nach gewissen Intervallen abgetheilten Klang. Der stetige ist der Klang der einfachen Aussprache bei gewöhnlichen Unterredungen. Der abgesonderte aber ist der Klang der Aussprache eines Menschen, welcher eine Modulation ausführet. Zwischen diesen zwei Arten ist noch eine mittlere Art, welche etwas von der stetigen und etwas von der abgetheilten hat. Dieser Mittelklang der Stimme ist nicht so unterbrochen als der Gesang, er fließt aber auch nicht so in Einem fort als der Klang eines gemeinen Gesprächs. Die Stimme macht diesen Klang alsdenn, wenn sie dasjenige ausspricht, was wir *carmen* nennen.**) Nun aber,

*) *Porph.* in *Hypomnem. ad harm. Ptol.*, cap. I., p. 149.
**) Siehe die Noten des Meibom's, S. 351.

wie wir weiter unten sagen werden, bedeutete *carmen* eigentlich die abgemessene Declamation der Verse, die nicht gesungen wurden, wenn man nämlich singen in der Bedeutung nimmt, die es unter uns hat. Nunc de prima voce velut de sonitus totius parente dicemus. Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque divisum. Continuum est velut juge colloquium, divisum quod in modulationibus servamus. Est et medium, quod ex utroque permixtum ac neque alterius continuum motum servat, nec alterius frequenti divisione praeciditur, quo pronuntiandi modo carmina recitantur.*)

Besser könnte man unsre Declamation, welche zwischen dem musicalischen Gesange und der einfachen Sprechart in gemeinen Reden das Mittel hält, nicht beschreiben, als sie Capella unter dem Namen eines mittlern Klanges beschreibt.

Ich will nicht hoffen, daß man mir vorwerfen werde, ich ließe hier das Wort Modulation weiter nichts als den musicalischen Gesang bedeuten, ob ich ihm gleich anderwärts eine viel weitere Bedeutung gegeben und alle Arten von componirten Gesängen darunter verstanden hätte. Denn da Capella dem Worte *modulatio* das Wort *carmen* entgegensetzt, so ist es klar genug, daß er das erstere in keiner andern Bedeutung nehmen könne, als in welcher ich es genommen habe, und daß er den eigentlich so genannten musicalischen Gesang darunter verstanden wissen wolle.

Bryennius lehret uns sogar, wie dieser mittlere Klang oder die Declamation componirt worden. Dieser griechische Schriftsteller ist einer von denjenigen, welche Wallis nebst einer lateinischen Uebersetzung dem dritten Theile seiner mathematischen Werke einverleibt hat. Er sagt aber Folgendes: „Es giebt zwei Arten des Gesanges oder der Melodie. Die eine ist diejenige, deren die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, und die andre ist der musicalische Gesang. Der Gesang, dessen die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, wird durch die Accente componirt; denn natürlicher Weise erhebt man bald die Stimme im Reden, bald läßt man sie fallen. Der eigentlich so genannte Gesang aber, von welchem in der harmonischen Musik gehandelt wird, ist gewissen Intervallen unterworfen. Er wird durch Töne und Intervalle componirt.“ Est autem melos, id est cantus, aliud sermocinale, aliud musicum. Sermocinale enim est illud, quod componitur ex vocum prosodiis, naturale enim est, inter loquendum

*) *Marcianus Capella* in *Nupt. philol.*, IX.

intendere et remittere vocem. Musicum autem melos, de quo agit harmonia, est diastematicum, illud ex phthongis et diastematis compositum.*)

Der Leser wird hier schon vor sich selbst bemerken, daß in der Declamation die Fortschreitung auch durch die allerkleinsten Intervalle, deren die Töne fähig sind, geschehen könne; welches in der Musik nicht angeht. Selbst die enharmonische Art erlaubt aufs Höchste nur halbe Semitonia.

Die angeführte Stelle des Bryennius lehrt uns nicht allein, wie die Melodie, welche nichts als eine bloße Declamation war, componirt wurde, sondern sie lehrt uns auch, wie sie konnte in Noten geschrieben werden. Ehe wir uns aber in diese Untersuchung einlassen, wird es nicht undienlich sein, eine Stelle aus dem Boethius anzuführen, weil es ausdrücklich darin gesagt wird, daß die Declamation ebensowohl als der musicalische Gesang in Noten geschrieben worden.

„Die Tonkünstler des Alterthums," sagt Boethius, „damit sie sich die Mühe ersparen möchten, den ganzen Namen einer jeden Note zu schreiben, haben gewisse Zeichen erfunden, deren jedes einen besondern Ton bedeutet, und diese Monogrammata haben sie nach Geschlechtern und Arten eingetheilt. Wenn also ein Componist einen Gesang über Verse schreiben will, deren Abmessung durch den Werth der langen und kurzen Silben, aus welchen die Füße derselben bestehen, bereits bestimmt ist, so hat er weiter nichts zu thun, als seine Noten über die Verse zu setzen. Und solchergestalt hat der menschliche Fleiß nicht nur ein Mittel gefunden, die Worte und die Declamation zu schreiben, sondern auch eine jede Art des Gesangs vermittelst der Zeichen die Nachwelt zu lehren." Veteres musici propter compendium scriptionis, ne integra nomina necesse esset semper apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarent, easque per genera modosque diviserunt, simul etiam hac brevitate captantes, ut si quando aliquod melos musicus voluisset adscribere super versum, rhythmica metri compositione distinctum, has sonorum notulas adscriberet, tam miro modo reperientes, ut non tantum carmina verbaque literis explicarent, sed melos ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret.**)

*) Lib. III. cap. 10. *De melopoeia.*
**) *De musica*, cap. 4.

Boethius lobt also die Tonkünstler des Alterthums wegen einer doppelten Erfindung. Die erste bestand darinne, daß sie die Worte und den Gesang, welcher *carmen* hieß und, wie man sehen wird, weiter nichts als eine bloße Declamation war, zu schreiben erfunden hatten, und die andre war diese, daß sie auf ein Mittel gefallen waren, auch jede Art des musicalischen oder eigentlich so genannten Gesanges zu schreiben, auf dessen Noten Boethius eben kommen will, als er das, was man itzt gelesen hat, sagt. Die Declamation wurde also ebensowohl als der Gesang in Noten geschrieben. Ja, wenn wir aus der Art, mit der sich Boethius ausdrückt, schließen dürfen, so hatten die Alten die Kunst, die bloße Declamation in Noten zu schreiben, noch eher erfunden als die Kunst, die Musik in Noten zu schreiben. Die erste war, wie man sehen wird, auch weit leichter als die andere, und man kann sicher glauben, daß von zwei Künsten, welche ohngefähr einerlei Gegenstand haben, diejenige gewiß zuerst wird sein erfunden worden, deren Ausübung die leichteste war. Nunmehr wollen wir auch sehen, wie die Declamation in Noten geschrieben wurde, und zugleich auch, wie man den musicalischen oder eigentlich so genannten Gesang in Noten geschrieben habe. Man wird dadurch den Sinn der Stelle aus dem Boethius desto besser einsehen lernen.

Nach dem Bryennius ward die Declamation durch die Accente componirt, und folglich mußte man sich, um sie in Noten zu schreiben, ebenderselben Zeichen bedienen, mit welchen man die Accente bemerkte. Nun aber hatten die Alten acht oder zehn Accente und ebenso viel verschiedene Zeichen, sie zu bemerken.

Sergius, ein alter lateinischer Sprachlehrer, zählet acht Accente, die er durch „Bemerkungen der Beugung der Stimme" erklärt und sie die Gehülfen des Gesanges nennt. Tenores sive accentus dicti sunt, qui naturalem uniuscujusque sermonis in vocem nostrae elationis tenorem servant. Dictus autem accentus est quasi ad cantus. Sunt autem omnes accentus Latini octo.*)

Priscianus, ein andrer lateinischer Sprachlehrer, welcher zu Ende des fünften Jahrhunderts lebte, sagt in seinem Buche „Von den Accenten", der Accent sei das Gesetz, die gewisse Regel, nach welcher man in der Aussprache jeder Silbe die Stimme erheben oder fallen lassen müsse.**) Accentus namque est certa

*) *Comment. in artem primam Donati.*
**) Folio 133 verso.

lex et regula ad elevandam et deprimendam syllabam uniuscujusque partis orationis. Hierauf sagt er, daß die lateinische Sprache zehn Accente habe, deren Namen und Figuren, womit man sie bemerkte, er zugleich anzeigt. Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum existimavi pernotare. Ihre Namen sind: acutus, gravis, circumflexus, longa linea, brevis linea, hyphen, diastole, apostrophus, dasia, psile. Die Figur eines jeden von diesen Accenten kann man in dem angeführten Buche nachsehen. Isidorus Hispalensis sagt eben das.*)

Da die Lateiner ursprünglich nur drei Accente hatten, den *acutum*, *gravem* und *circumflexum;* da die übrigen vielleicht zu verschiedenen Zeiten erfunden und als neue Erfindungen vielleicht nicht durchgängig angenommen worden, so darf man sich nicht wundern, daß einige Sprachlehrer derselben nur achte zählen, andre aber zehne. Was aber ihren Gebrauch betrifft, darin kommen diese Schriftsteller mit einander überein. Isidorus Hispalensis sagt, die Accente würden im Lateinischen toni und tenores genennt, weil sie eine Vermehrung der Stimme und der Pausen bemerkten. Latini autem habent et alia nomina. Nam accentus et tonos et tenores dicunt, quia ibi sonus crescit et desinit.**)

Zu allem Unglücke ist das Werk nicht vorhanden, in welchem Priscianus von dem Gebrauche der Accente umständlich zu handeln sich vorbehalten hatte. Sed nos, locuturi de partibus, ad accentum, qui in dictionibus necessarius est, transeamus, cujus rei mysterium, Deo praebente vitam, latius tractemus. Dieses Werk, welches wir nicht haben, es sei nun, weil es niemals ausgearbeitet worden, oder weil es verloren gegangen, würde uns ohne Zweifel den Gebrauch gelehrt haben, welchen die Componisten der Declamation davon machten. Das, was Isidorus in seinen *Originibus* davon sagt, kann das Buch des Priscianus, welches uns mangelt, nicht ersetzen.

Ich bilde mir ein, daß ein Componist der Declamation weiter nichts that, als daß er über die Silben, welche nach den Regeln der Grammatik einen Accent haben mußten, den *acutum*, *gravem* oder *circumflexum*, der ihnen kraft ihrer Buchstaben zukam, setzte, und daß er in Ansehung des Ausdrucks über die leeren Silben vermittelst der übrigen Accente denjenigen Ton

*) *Isid. Orig.*, lib. prim. cap. 19.
**) *Ibid.* cap. 18.

verzeichnete, den er ihnen nach Maßgebung des Verstandes, welchen die Worte hatten, zu ertheilen für gut befand. Was konnten alle die Accente sonst anzeigen als das verschiedene Steigen und Fallen der Stimme? Die Alten gebrauchten diese Accente fast zu nichts Anderm, als wozu die Juden noch heut zu Tage ihre musicalischen Accente brauchen, wenn sie die Psalmen nach denselben absingen oder vielmehr declamiren.

Es wird schwerlich eine Declamation geben, die man nicht mit zehn verschiednen Zeichen, deren jedes eine besondere Beugung der Stimme andeutet, sollte in Noten schreiben können; und da man die Anstimmung dieser Accente, wenn man lesen lernte, zugleich mit lernte, so war fast kein Mensch, der diese Art von Noten nicht sollte verstanden haben. Dieses vorausgesetzt, kann man sich gar leicht die Vortheile vorstellen, deren sich die Alten bei der Componirung und Ausführung ihrer Declamation bedienten. Der h. Augustinus hat also mit Recht gesagt, daß er davon nicht handeln wolle, weil es Dinge wären, welche auch der allerschlechteste Komödiant verstünde. Der Tact lag gleichsam schon in den Versen selbst. Der Componist durfte sie nur accentuiren und die Bewegung des Tacts vorschreiben, nachdem er dasjenige, was das accompagnirende Instrument spielen sollte, in eine ganz einfache und leicht auszuführende Partie gebracht hatte.

Wie aber die Melodie, welche ein eigentlich so genannter Gesang war, geschrieben wurde, das wissen wir ganz genau. Das allgemeine System oder, wie es Boethius nennt, die **Constitution** der alten Musik war nach dem Marcianus Capella*) in achtzehn Klänge eingetheilt, deren jeder seinen besondern Namen hatte. Wir brauchen hier eben nicht zu erklären, daß verschiedne von diesen Klängen im Grunde einerlei sein konnten. Den einen nennte man proslambanomenos etc. Damit man nun nicht, wie Boethius sagt, den ganzen Namen eines jeden Klanges über die Worte zu schreiben brauchte, welches fast unmöglich würde gewesen sein, so hatte man gewisse Charaktere oder Arten von Figuren erfunden, deren jede einen gewissen Ton andeutete. Diese Figuren wurden *σημεῖα* oder **Zeichen** genennt. Eigentlich bedeutet das Wort *σημεῖα* alle Zeichen überhaupt; hernach aber hat man es zu der besondern Benennung derjenigen Noten und Figuren, wovon hier die Rede ist, gemacht. Alle diese Figuren bestanden aus einem Monogramma, welches der An-

*) *De nuptiis philolog.* [IX. p. 315.]

fangsbuchstabe des eigentlichen Namens war, den jeder von den achtzehn Klängen des allgemeinen Systems führte. Diese achtzehn Anfangsbuchstaben nun, obgleich einige derselben einerlei waren, waren solchergestalt verzeichnet, daß sie unzuverwechselnde Monogrammata ausmachten. Boethius hat uns die Figuren dieser Monogrammen aufbehalten.

Auch Isaac Vossius merkt verschiedne Werke der Alten an, aus welchen man sehen könne, wie man zu ihren Zeiten die musicalischen Gesänge in Noten geschrieben habe. Meibom spricht gleichfalls an verschiednen Orten seiner schon oft angeführten Sammlung davon, besonders aber in der Vorrede, wo er das Te Deum sowohl nach der Tabulatur der Alten als auch in neuen Noten mittheilet. Ich will also nur blos anmerken, daß die Zeichen oder σημεῖα, welche sowohl bei der Vocal= als Instrumentalmusik gebraucht wurden, über die Worte geschrieben und auf zwei Linien gestellt wurden, deren oberste für den Gesang und die unterste für das Accompagnement waren. Diese Linien waren nicht viel dicker als die Linien einer ordentlichen Schrift. Wir haben sogar noch einige griechische Handschriften, in welchen man diese zwei Arten von Noten, so wie ich sie itzt erklärt habe, geschrieben findet. Aus ihnen hat man die Hymnen an die Kalliope, an die Nemesis und an den Apollo, desgleichen auch die Strophe aus einer der Pindarischen Oden gezogen, die uns Herr Burette in alten und neuen Noten mitgetheilet hat.*)

Man hat sich der alten Charaktere, die musicalischen Gesänge zu schreiben, bis in das elfte Jahrhundert bedient, in welchem Guido Aretinus diejenige Methode erfand, welche noch itzt gebräuchlich ist, und nach welcher die Noten auf verschiedene Linien gesetzt werden und durch den Ort, an welchem sie stehen, ihre Anstimmungen erhalten. Diese Noten waren anfangs bloße Punkte, an welchen man nichts unterscheiden konnte, was ihre Dauer bemerkt hätte; Johann de Muris aber, welcher von Paris gebürtig war und unter der Regierung des Königs Johann (gegen 1350) lebte, erfand ein Mittel, diesen Punkten durch verschiedne runde, schwarze, hakichte und doppelhakichte Figuren einen ungleichen Werth zu geben, und diese sind von allen europäischen Tonkünstlern angenommen worden. Man hat also die Kunst, die Musik zu schreiben, so wie wir sie heut zu Tage schreiben, ebensowohl Frankreich als Italien zu danken.

*) Geschichte der Akademie der schönen Wissenschaften, 5ter Theil.

Aus dem Angeführten erhellet folglich, daß von den drei Arten der Melopöie nur die einzige dithyrambische oder mesoidische musicalische Gesänge componiret habe, und daß von den andern zwei, nämlich von der tragischen überhaupt zu reden, und von der nomischen die Declamation componiret worden.

Von der dithyrambischen Melodie will ich hier nichts sagen, ob sie gleich der bloßen Declamation viel näher kam als unsere heutige Musik, sondern ich beziehe mich auf den gelehrten Mann, welcher besonders davon gehandelt hat.*)

Was die Melodie anbelangt, welche nichts als eine bloße Declamation war, so habe ich von der nomischen oder gesetzlichen weiter nichts zu sagen, als was ich bereits gesagt habe. Von der tragischen Melodie aber werde ich noch insbesondere, und zwar ziemlich weitläuftig handeln, damit ich dasjenige, was ich von ihrer Existenz gesagt habe, bestärken und unwidersprechlich darthun könne, daß die theatralische Musik der Alten, ob sie gleich componirt und in Noten geschrieben worden, dennoch kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sei. Und eben daher, weil die Ausleger nicht den rechten Begriff von der theatralischen Melodie hatten, sondern sie für einen musicalischen Gesang hielten; weil sie ferner auch nicht einsahen, daß die Saltation nichts weniger als ein Tanz nach unserer Art, sondern eine bloße Kunst, Geberden zu machen, gewesen sei: eben daher, sage ich, kam es, daß sie die alten Schriftsteller, wenn sie von ihrem Theater reden, so unrichtig erklären. Ich glaube daher, eine so durchaus neue Meinung von der tragischen Melopöie und tragischen Melodie auf nicht genug Beweise gründen zu können. Ein Gleiches werde ich auch in Ansehung meiner Meinung von der alten Saltation thun, wenn ich auf die hypokritische Musik zu reden kommen werde. Sie ist gleichfalls ganz neu.

Fünfter Abschnitt.

Erläuterung einiger Stellen des sechsten Hauptstücks der Aristotelischen „Dichtkunst". Von dem Gesange der lateinischen Verse oder dem Carmen.

Zu mehrerer Befestigung desjenigen, was ich von der tragischen Melopöie der Alten gesagt habe, glaube ich nichts Bessers thun zu können, als wenn ich zeige, daß man meiner Meinung zu

*) Herr Burette, Mitglied der Akademie der schönen Wissenschaften, im 5ten Theile der Geschichte dieser Akademie.

Folge eine von den allerwichtigsten Stellen der Aristotelischen „Dichtkunst", welche die Ausleger bisher nur noch unverständlicher gemacht haben, sehr deutlich verstehe. Nichts kann die Wahrheit eines Grundsatzes besser beweisen, als wenn man sieht, daß durch die Anwendung desselben Dinge aufgekläret werden, die sonst undeutlich bleiben würden. Die gedachte Stelle ist nach der lateinischen Uebersetzung des Dan. Heinsius, in welcher ich blos zwei Worte geändert habe, um sie dem Texte desto gleichförmiger zu machen, folgende: Tragoedia ergo est absolutae et quae justam magnitudinem habeat actionis imitatio, sermone constans ad voluptatem facto, ita, ut singula genera in singulis partibus habeant locum, utque non enarrando, sed per misericordiam et metum similium perturbationum expiationem inducat. Per sermonem autem factum ad voluptatem eum intelligo, qui rhythmo constat, harmonia et metro. Addidi autem ut singula genera seorsim — — quia nonnulla metris solummodo, nonnulla vero melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium necesse erit, partem aliquam tragoediae esse ornatum externum: at interim *melopoeiam* et dictionem, his enim in tragoedia imitantur. Dictionem jam dico ipsam metrorum compositionem: melopoeiam vero, cujus vim satis omnes intelligunt. „Die Tragödie ist die Nachahmung einer vollständigen und den gehörigen Umfang habenden Handlung. Diese Nachahmung geschieht ohne Hülfe der Erzählung und in einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache, deren verschiedne Annehmlichkeiten aber aus verschiednen Quellen fließen. Die Tragödie stellet uns also die Gegenstände selbst vor Augen, durch die sie in uns Schrecken und Mitleid, diese zur Läuterung unserer Leidenschaften so dienliche Empfindungen, erwecken will. Unter einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache verstehe ich solche Reden, die unter gewisse Abmessungen gebracht und einem Rhythmus unterworfen sind und zusammen eine Harmonie ausmachen. Ich habe gesagt, die verschiednen Annehmlichkeiten der tragischen Sprache flössen aus verschiednen Quellen, weil es gewisse Schönheiten giebt, die blos aus dem Metro entspringen, und gewisse, die aus der Melodie entspringen. Da aber die tragische Nachahmung auf dem Theater ausgeübet wird, so muß man auch noch äußerliche Zierrathen mit dem Ausdrucke und der Melopöie verbinden. Man sieht leicht, daß ich hier unter dem Ausdrucke die Verse selbst verstehe. Und was die Melopöie anbelangt, von der weiß Jedermann, was sie vermag."

Wenn wir nun untersuchen, wodurch die erwähnten Schönheiten der zum Vergnügen eingerichteten Sprache entstehen, so werden wir finden, daß sie nicht das Werk einer einzigen, sondern verschiedener musicalischen Künste waren, und daß es folglich eben nicht so schwer sei, die Worte dieser Stelle zu verstehen, die sie aus verschiednen Quellen entspringen lassen. Wir wollen von dem Metrum und Rhythmus anfangen, welche die zum Vergnügen eingerichtete Sprache haben muß.

Es ist bekannt, daß die Alten keine dramatische Stücke in Prosa hatten, sondern daß sie alle in Versen geschrieben waren. Wenn also Aristoteles sagt, daß der Ausdruck in gewisse Tacte abgeschnitten sein müsse, so verstehet er weiter nichts darunter, als daß der Tact der Verse, mit welchem die Poetik zu thun hatte, auch der Declamation zum Tacte dienen müsse. Was den Rhythmus anbelangt, so kam es dabei auf die Füße der Verse an, die Bewegung des Tacts bei der Recitation der Verse zu bestimmen. Und eben daher sagt Aristoteles in dem vierten Hauptstücke seiner „Dichtkunst", daß die Metra die Stücke des Rhythmus wären, d. i., daß sich nach dem aus der Gestalt der Verse entspringenden Tacte bei der Recitation die Bewegung des Tacts richten müsse. Jedermann weiß, daß die Alten bei verschiednen Gelegenheiten in ihren dramatischen Stücken Verse von mehr als einer Gestalt brauchten. Derjenige also, welcher den Tact auf dem Theater schlug, mußte die Tacte der Declamation zu Folge der Verse, die man recitirte, bemerken; so wie er die Bewegung dieses Tacts entweder beschleunigte oder anhielt, nach dem es der in den Versen ausgedrückte Sinn erforderte, d. i., nach dem es die Grundsätze der rhythmischen Kunst verlangten. Aristoteles sagt also mit Recht, daß die Schönheit des Rhythmus nicht aus eben der Ursache herkäme, welche die Schönheiten der Harmonie und die Schönheiten der Melopöie hervorbrächte. Die Schönheit und Schicklichkeit des Tacts und folglich auch des Rhythmus entspringen aus der Wahl der Füße, so wie sie der Dichter zu Folge des in seinen Versen ausgedrückten Inhalts getroffen hatte.

Was die Harmonie betrifft, so wurden die Schauspieler der Alten, wie wir bald sehen werden, bei ihrer Declamation von einem Instrumente begleitet; und da die Harmonie aus der Uebereintreffung der Klänge in verschiedenen Stimmen besteht, so mußten die Melodie, welche sie recitirten, und der Generalbaß, welcher sie unterstützte, wohl mit einander übereinstimmen. Nun aber wird die Wissenschaft der Accorde weder von der metrischen

noch der rhythmischen Musik, sondern einzig und allein von der harmonischen Musik gelehret. Und folglich sagt unser Autor mit Recht, daß die Harmonie, als eine von den Schönheiten einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache, nicht aus ebendenselben Quellen fließe, aus welchen die Schönheiten des Ausdrucks abgeleitet würden. Die von dem Ausdrucke entspringende Schönheit folge aus den Grundsätzen der Poetik und aus den Grundsätzen der metrischen und rhythmischen Musik, anstatt daß die aus der Harmonie entspringende Schönheit aus den Grundsätzen der harmonischen Musik herkomme. Aus noch einer andern Quelle flossen die Schönheiten der Melodie, nämlich aus der Wahl der Accente und der Töne, die sich zu den Worten schickten und folglich den Zuhörer zu rühren fähig waren. Es waren also ganz verschiedene Quellen, aus welchen die Schönheiten der zum Vergnügen eingerichteten Rede entsprungen, und Aristoteles sagt mit Recht, daß jede derselben besonders und für sich bewirkt würde und, so zu reden, ihre eigene Wiege habe.

Andre Stellen des sechsten Hauptstücks der Aristotelischen „Dichtkunst" werden die itzt vorgetragene Erklärung noch deutlicher machen. Einige Zeilen nach den angeführten Worten schreibt unser Autor: Quare omnis tragoediae partes esse sex necesse est, quae ad qualitatem faciunt illius. Hae sunt autem fabula, mores, dictio, sententiae, melopoeia et apparatus. „Es werden also sechs Stück zu einer Tragödie erfordert, nämlich die Fabel oder die Handlung, die Sitten, die Lehrsprüche, der Ausdruck, die Melopöie und die äußerlichen Zierrathen der Vorstellung." Aristoteles nennt hier die Ursache anstatt der Wirkung, indem er Melopöie anstatt Melodie sagt. Weiter schreibet er am Ende dieses Hauptstücks, nachdem er von der Fabel, den Sitten, den Lehrsprüchen, dem Ausdrucke und der Melodie der Tragödie vorschmacksweise etwas Weniges gesagt: „Von diesen fünf Stücken thut die Melopöie die größte Wirkung. Die äußerlichen Verzierungen der Vorstellung können zwar auch Eindruck machen, allein es wird bei Weitem nicht so viel Kunst dazu erfordert. Uebrigens kann die Tragödie nach ihrem ganzen Wesen und aller ihrer Kraft auch ohne die Schauspieler und außer dem Theater bestehen." Harum vero quinque partium maxime oblectat melopoeia. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragoediae quippe natura et virtus etiam extra certamen et sine histrionibus consistit. Hierzu fügt Aristoteles; Praeterea in apparatu concinnando potius artificis, qui

eum conficit, quam poetarum industria versatur. „Uebrigens kömmt es bei der äußerlichen Verzierung mehr auf den dazu bestimmten Künstler als auf den Dichter an."

Dem Verfasser lag also ob, als Redner die Fabel oder Handlung seines Stücks zu erfinden, als Philosoph seinen Personen Sitten und anständige Charaktere zu geben und sie nützliche Lehrsprüche vorbringen zu lassen, und als Dichter wohl abgemessene Verse zu machen, das geschwindere oder langsamere Tempo derselben vorzuschreiben und die Melodie zu componiren, von welcher großentheils die gute Aufnahme des Trauerspiels abhing. Wenn man darüber, was Aristoteles von der Wichtigkeit der Melopöie sagt, erstaunen wollte, so müßte man gar niemals Tragödien haben vorstellen sehen; und wenn man sich darüber wundern wollte, daß er die Composition der Melodie dem Poeten selbst auflegt, so müßte man es schon wieder vergessen haben, was wir oben angemerkt und zu beweisen versprochen, daß nämlich die griechischen Poeten die Declamation ihrer Stücke selbst componirten, anstatt daß die lateinischen Dichter diese Arbeit denjenigen Künstlern überließen, welche weder Verfasser noch Komödianten waren, sondern blos Profession davon machten, die dramatischen Werke auf das Theater zu bringen. Wir haben sogar angemerkt, daß eben aus diesem Grunde Porphyrius aus der Verfertigung der Verse und der Verfertigung der Melodie nicht mehr als eine Kunst macht, welche er die Poetik in ihrem ganzen Umfange nennet, weil er damit auf den Gebrauch der Griechen sahe, anstatt daß Aristides Quintilianus, welcher sich nach dem Gebrauche der Römer richtete, die Kunst, Verse zu machen, und die Kunst, die Melodie zu machen, für zwei verschiedene Künste zählet.

Hier ist das, was einer von den neuesten Auslegern*) der Aristotelischen „Dichtkunst" in seinen Anmerkungen über das sechste Hauptstück derselben bei Gelegenheit derjenigen Stellen sagt, welche wir daraus angeführt haben: „Wenn die Tragödie ohne Verse bestehen kann, so kann sie auch weit eher ohne Musik bestehen. Die Wahrheit zu sagen, so kann ich es nicht einmal recht begreifen, wie man die Musik jemals gewissermaßen als ein Stück der Tragödie habe betrachten können; denn wenn was in der Welt ist, welches sich zu einer tragischen Handlung nicht schickt, ja ihr ganz zuwider ist, so ist es gewiß die Musik. Die

*) Dacier.

Erfinder der in Musik gesetzten Tragödien mögen mir es nicht übel nehmen! Man würde gewiß an diesen ihren ebenso lächerlichen als neuen Arten von Gedichten nicht den geringsten Geschmack gefunden haben, wenn man die wahren theatralischen Stücke gehörig zu schätzen gewußt hätte, oder wenn man nicht von einem der größten Tonkünstler, die jemals gewesen sind, verführet worden wäre. Denn die Opern sind, wenn ich so reden darf, die Ungeheuer der Poesie, die dadurch, daß man sie für regelmäßige Werke ausgeben will, noch viel unerträglicher werden. Aristoteles würde uns daher einen sehr großen Gefallen gethan haben, wenn er zugleich angemerkt hätte, wie man die Musik in der Tragödie für nothwendig habe halten können. So aber sagt er blos, daß ihre ganze Gewalt schon bekannt sei; welches nur so viel beweiset, daß Jedermann von der Nothwendigkeit derselben überzeugt gewesen und die wunderbaren Wirkungen empfunden habe, welche der Gesang in diesen Gedichten hervorgebracht, in welchen er aber doch nur zwischen den Acten gebraucht wurde. Ich habe mich oft bemüht, die Ursachen zu ergründen, warum so geschickte und so zärtliche Leute, als die Athenienser waren, mit den tragischen Handlungen den Tanz und die Musik verbunden haben; und nach vielen Untersuchungen, wie sie es für natürlich und wahrscheinlich haben halten können, daß der Chor, welcher die Zuschauer einer Handlung vorstellte, bei so rührenden und außerordentlichen Begebenheiten tanzen und singen solle, habe ich gefunden, daß sie hierinne blos ihrem Naturelle gefolgt sind und ihren Aberglauben zu befriedigen gesucht haben. Die Griechen waren die allerabergläubischsten Leute von der Welt, die zugleich die alleraußerordentlichste Lust zum Tanzen und zur Musik hatten, in welchem natürlichen Hange sie durch die Auferziehung bestärkt wurden."

Ich glaube schwerlich, daß man mit solchen Gründen den Geschmack der Athenienser entschuldigen könne, vorausgesetzt nämlich, daß die Musik und der Tanz, von welchen in den alten Schriftstellern als von Annehmlichkeiten gesprochen wird, die zur Aufführung einer Tragödie unumgänglich nöthig sind, ein Tanz und eine Musik gewesen wären, die unserm Tanze und unsrer Musik gleich kämen. Allein da, wie wir schon gesehen haben, diese Musik nichts als eine Declamation, und dieser Tanz, wie wir bald sehen werden, nichts als studirte und gewissen Gesetzen unterworfene Geberden waren, so hat man gar nicht Ursache, die Athenienser in diesem Stücke zu entschuldigen.

Zwar ist Dacier nicht der Einzige, welcher sich in diesem Stücke geirret hat, seine Vorgänger haben sich ebensowohl betrogen. Ein Gleiches muß ich auch von dem Abt Gravina sagen, welcher in seinem Buche Von der alten Tragödie*) eben deswegen, weil er die Melopöie der theatralischen Stücke für einen musicalischen Gesang, und die Saltation für einen Tanz nach unsrer Art gehalten hat, von den Theatern der Alten eine Beschreibung macht, die sich gar nicht verstehen läßt.

Es ist zwar wahr, daß Aristoteles in dem sechsundzwanzigsten Hauptstücke seiner „Dichtkunst" dasjenige Musik nennet, was er in dem sechsten Hauptstücke Melopöie genennet hatte. Neque parvus praeterea tragoediae ex musica et apparatu cumulus accedit, quibus validissime conciliatur voluptas. „Die Tragödie ziehet keinen geringen Vortheil aus der Musik und den äußerlichen Verzierungen, welche bei der Vorstellung so viel Vergnügen machen." Allein dieses kömmt daher, weil die Kunst, die Melodie zu componiren, welche durch das ganze Stück herrschen sollte und ein ebenso wesentliches Stück war als die Sitten, unter die musicalischen Künste gehörte.

Eben dieser Schriftsteller fragt sich in einem andern Werke**) selbst, warum der Chor in den Trauerspielen nicht in dem hypodorischen, desgleichen auch nicht in dem hypophrygischen Modo singe, da doch diese beiden Modi in den Rollen der Personen, besonders am Ende der Auftritte, und wenn diese Personen in einer heftigen Leidenschaft wären, sehr oft gebraucht würden. Er antwortet auf diese Frage: diese zwei Töne wären sehr geschickt, die Heftigkeit der Leidenschaften in Männern von großem Muthe und Helden, dergleichen gemeiniglich die Hauptpersonen in den Tragödien wären, auszudrücken, anstatt daß der Chor nur aus Leuten von gemeinem Stande zu bestehen pflege, derer Leidenschaften nicht einerlei Charakter mit den Leidenschaften der Helden auf der Bühne haben müßten. Und da zweitens, fährt Aristoteles fort, die Glieder des Chors an den Begebenheiten des Stücks nicht ebenso viel Antheil nehmen als die Hauptpersonen, so muß auch der Gesang des Chors nicht so lebhaft, sondern melodischer sein als der Gesang dieser Hauptpersonen. Dieses also, schließt Aristoteles, ist die Ursache, warum die Chöre nicht in dem hypodorischen und auch nicht im hypophrygischen Modo singen.

*) Gedruckt im Jahr 1715.
**) *Probl.* 19. libr. 49.

Der Leser kann in dem musicalischen Wörterbuche des Hrn. Brossard die Erklärung von den Modis der alten Musik nachsehen. Ausdrücklicher aber kann man es nicht sagen, als es Aristoteles in der letzten Stelle sagt, daß Alles, was auf dem Theater recitirt worden, einer componirten Melodie unterworfen gewesen, und daß es den Schauspielern der Alten nicht so als unsern frei gestanden, die Verse ihrer Rollen in dem Tone und mit den Beugungen und Wendungen der Stimme herzusagen, welche sie selbst dazu zu wählen für gut befunden.

Es ist zwar nicht gewiß, daß Aristoteles seine „Aufgaben" selbst aufgeschrieben habe, aber genug, daß dieses Werk wenigstens von seinen Schülern verfertiget worden, und daß man es allezeit als ein Denkmal des Alterthums betrachtet hat, welches folglich aus den Zeiten sein muß, da die Bühnen der Griechen und Römer noch offen waren.

Da die Töne, in welchen man declamirt, von einander unterschieden sind, ebensowohl als die Töne, in welchen wir unsre Musik componiren, so mußte die Declamation auch nothwendig in verschiednen Modis componirt werden. Gewisse Modi mußten sich zu dem Ausdrucke gewisser Leidenschaften besser schicken als andre; so wie auch in unsrer Musik einige Modi sie besser ausdrücken als die andern.

Was die Griechen tragische Melodie nennten, das nennten die Römer manchmal carmen. Ovidius, welcher ein römischer Dichter war und also die Declamation seiner dramatischen Stücke nicht selber componirte, sagt in einer einzigen Periode, wo er von seinen Werken redet, die auf der Bühne mit Beifall vorgestellt würden, unser *carmen* und meine Verse:

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
  Versibus et plaudi scribis, amice, meis.*)

Ovidius sagt nostra carmina, weil blos der Rhythmus und das Metrum von der Declamation ihm zugehörte. Die Melodie der Declamation gehörte einem Andern. Allein Ovidius sagt meos versus, weil die Gedanken, der Ausdruck, kurz, die Verse vor sich selbst betrachtet, ganz allein von ihm waren.

Woraus man es aber unwidersprechlich sehen wird, daß carmen außer dem Verse auch etwas über den Vers Geschriebenes begreife, wodurch die bei dem Recitiren zu beobachtenden Abänderungen der Stimme angezeigt wurden, wird folgende Stelle des Quintilianus, des wichtigsten Schriftstellers, den man in

*) *Trist.* lib. V. el. 7.

dieser Materie anführen kann, sein. Er sagt ausdrücklich, daß die alten Verse der Salier ein carmen gehabt hätten. Versus quoque Saliorum habent carmen, quae cum omnia sint a rege Numa instituta, faciunt manifestum, ne illis quidem, qui rudes ac bellicosi videntur, curam musices, quantam illa recipiebat aetas, defuisse.*) „Die Verse der Salier haben ihren gewissen Gesang, und da die Einsetzung ihres Dienstes sich von dem Könige Numa herschreibt, so beweiset dieser Gesang, daß die Römer, so wild sie auch damals waren, gleichwohl schon einige Kenntniß von der Musik gehabt haben." Wie hätte aber dieser Gesang von den Zeiten des Numa bis auf die Zeiten des Quintilian fortgepflanzt werden können, wenn er nicht wäre in Noten geschrieben gewesen? War er aber anderntheils ein musicalischer Gesang, warum nennt ihn Quintilianus *carmen?* War es ihm unbekannt, daß seine Zeitgenossen, obgleich mißbrauchsweise, diejenigen Verse sehr oft carmen nennten, welche nicht gesungen wurden, sondern deren Declamation willkürlich war, und deren Recitation die Alten also ein bloßes Lesen nannten, weil Derjenige, welcher sie las, weiter nichts als den Werth der Silben beobachten durfte, übrigens aber seine Stimme dabei abändern konnte, wie er nur immer selbst wollte? Um einen Zeitverwandten des Quintilianus anzuführen, so sagt Juvenal zu einem seiner Freunde, den er zum Abendessen einladet, daß man während der Mahlzeit einige der schönsten Stellen aus der Iliade und Aeneis vorlesen werde. „Der, welcher sie lesen wird," fügt Juvenal hinzu, „ist zwar kein sonderlicher Leser; was aber schadet das? Dergleichen Verse machen doch noch immer viel Vergnügen."

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altisoni dubiam facientia carmina palmam.
Quid refert, tales versus qua voce legantur?**)

An einem andern Orte nennt Juvenal gleichfalls die bloße Ablesung der hexametrischen Verse der Thebais des Statius, welche Statius selbst nach eigenem Gefallen lesen sollte, Carmina.

Curritur ad vocem jucundam et carmen amicae
Thebaidos, laetam fecit cum Statius urbem
Promisitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur.***)

*) *Instit.* libro I. cap. 12.
**) *Juv. Sat.* 12.
***) *It. Sat.* 7.

Da sich nun Quintilian in der angeführten Stelle dogmatisch ausdrückt, so würde er sich wohl in Acht genommen haben, das Wort *carmen* für einen musicalischen Gesang zu gebrauchen und es in einer Bedeutung anzuwenden, die derjenigen so sehr entgegengesetzt war, die man ihm mißbrauchsweise zu geben pflegte. Doch *carmen* bedeutete seinem Ursprunge nach etwas Anders; es war übrigens das eigentliche Wort, womit man die Declamation benennte, und ward durch den Sinn der Stelle selbst, in welcher es gebraucht wurde, auf seinen ersten und wahren Sinn eingeschränkt. Und kurz, der Ausdruck versus habent carmen kann uns wegen der Bedeutung, die das Wort *carmen* in der Stelle des Quintilian's und den Versen des Ovidius haben soll, unmöglich in Zweifel lassen.

Weil die Neuern glaubten, daß *carmen* beständig die uneigentliche Bedeutung habe, die es in den angeführten Versen des Juvenal's hat, wo es weiter nichts als Verse anzeigen will, so ist ihnen die eigentliche Bedeutung dieses Worts entwischt; und weil sie diese nicht wußten, so konnten sie es auch nicht wissen, daß die Alten eine componirte Declamation gehabt haben, die in Noten geschrieben worden, ohne deswegen ein musicalischer Gesang zu sein. Noch ein ander übelverstandenes Wort hat viel dazu beigetragen, den neuern Schriftstellern die Existenz dieser Declamation zu verbergen. Ich meine das Wort *cantus* nebst allen seinen Abstammungen. Die neuern Kunstrichter haben also allezeit unter *cantus* einen musicalischen Gesang verstanden, ob es gleich in verschiednen Stellen nur einen Gesang überhaupt, oder eine Recitation, bei der man sich nach einer gewissen in Noten geschriebenen Melodie richten muß, bedeutet. Auch *canere* ist ihnen allzeit das gewesen, was wir unter dem eigentlichen Singen verstehen. Und daher ist der Irrthum vornehmlich gekommen, nach welchem sie geglaubt, der Gesang der dramatischen Stücke bei den Alten sei ein eigentlich so genannter Gesang gewesen, weil sich die alten Schriftsteller gemeiniglich der Worte cantus und canere bedienen, wenn sie von der Ausführung dieser Stücke reden. Ehe ich also meine Meinung durch neue Beweise unterstütze, die aus der Art und Weise selbst, wie die componirte Declamation auf den Bühnen der Alten ausgeführet wurde, gezogen sind, wird es, glaub' ich, nicht undienlich sein, wenn ich zeige, daß das Wort Gesang sowohl im Griechischen als im Lateinischen nicht blos den musicalischen Gesang, sondern auch eine jede Art von Declamation, ja das bloße Hersagen selbst

bedeute, und daß man folglich daraus, weil die alten Schriftsteller gesagt, ihre Schauspieler hätten gesungen, nicht schließen müsse, diese Schauspieler hätten so gesungen, als wir das Wort singen in der gewöhnlichen Bedeutung zu nehmen pflegen. Das Ansehen der neuern Schriftsteller, welchen meine Meinung widerspricht, fordert von mir, sie auf das Gründlichste zu beweisen. Ich will also nicht glauben, daß man mir die Menge der Stellen vorwerfen werde, die ich zur Erhärtung einer Sache anzuführen gedenke, welche vielleicht zwei oder dreie von diesen Stellen hinlänglich beweisen.

Sechster Abschnitt.

Daß in den Schriften der Alten das Wort singen oft declamiren, ja sogar auch blos reden bedeute.

Woher die eigentliche Bedeutung des Worts Gesang, des Worts singen und der davon abstammenden Worte gekommen sei, lehret uns Strabo, welcher unter der Regierung des Augustus lebte. Er sagt,*) in den ersten Zeiten wäre Alles in Versen abgefaßt worden, und weil man damals auch alle Verse gesungen habe, so habe man sich angewöhnt, singen für recitiren überhaupt zu sagen. Als es nun gewöhnlich ward, nicht mehr alle Poesien zu singen, sondern man auch einige Arten von Versen blos zu recitiren anfing, so hörte man dennoch nicht auf, die Recitation aller Arten von Gedichten einen Gesang zu nennen. „Ja, auch da", fügt Strabo hinzu, „hörte man noch nicht auf, singen für recitiren zu sagen, als man sich schon der ungebundenen Rede zu bedienen pflegte. Man sagte also sogar „Prosa singen" anstatt „Prosa recitiren."

Da wir in unsrer Sprache kein generisches Wort haben, welches das Wort canere ausdrücke, so wird mir der Leser die häufigen Umschreibungen vergeben, deren ich mich, es zu übersetzen, bereits bedient habe, und deren ich mich noch werde bedienen müssen, um die Zweideutigkeiten zu vermeiden, in die ich nothwendig fallen müßte, wenn ich das Wort singen schlechterdings bald für das Ausführen eines musicalischen Gesanges, bald überhaupt für das Ausführen einer in Noten gesetzten Declamation brauchen wollte.

*) *Geograph.* lib. primo.

Wir wollen nunmehr die Stellen der alten Verfasser vorlegen, welche es unwidersprechlich darthun, daß die Declamation der theatralischen Stücke bei den Griechen und Lateinern, ob sie ihr gleich den Namen eines Gesanges gegeben haben, gleichwohl kein musicalischer Gesang gewesen sei.

In den Gesprächen des Cicero „Vom Redner" sagt Crassus, eine von den redend eingeführten Personen, daß seine Stiefmutter Lälia sehr häufige und stark bemerkte Accente ganz leicht und ungezwungen ausgesprochen habe, und fügt hinzu:*) „Wenn ich die Lälia reden höre, so glaube ich die Stücke des Plautus oder des Nävius spielen zu hören." Die Stelle des Cicero, auf die ich mich hier nur beziehe, wird in dem Folgenden ganz angeführt werden. Lälia aber sang nicht, wenn sie mit ihren Hausgenossen sprach, und also sangen auch Diejenigen nicht, welche die Stücke des Plautus und Nävius recitirten. Cicero sagt auch noch in einem andern Werke, „daß die komischen Dichter die Abmessung und den Rhythmus in ihren Versen kaum merken ließen, damit sie den gemeinen Reden desto näher kommen möchten." At comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic sunt abjecti, ut nonnunquam vix in his numerus et versus intelligi possit.**) Diesem Vorsatze aber, den gemeinen Reden näher zu kommen, würde gänzlich sein entgegengehandelt worden, wenn man die komischen Verse gesungen hätte.

Gleichwohl bedienen sich die alten Schriftsteller des Worts singen ebensowohl bei der Recitation der Komödien als der Tragödien. Donatus und Euthemius, die unter der Regierung Constantinus des Großen gelebt haben, sagen in ihren Schriften, welche De tragoedia et comoedia commentatiunculae überschrieben sind, daß die Tragödie und Komödie anfangs in nichts als in Versen bestanden habe, welche in Musik gesetzt gewesen, und die ein Chor unter Begleitung von Blasinstrumenten gesungen habe. Comoedia vetus ut ipsa quoque olim tragoedia simplex carmen, quod chorus cum tibicine concinebat. Isidorus Hispalensis nennt gleichfalls Diejenigen Sänger, welche Tragödien und Komödien spielten. Sunt, qui antiqua gesta et facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant. Comoedi sunt, qui privatorum hominum acta dictis aut gestu exprimunt.***) Horaz, ehe er in seiner „Dichtkunst" auf

*) *De orat.*, libro III.
**) In *Orat.*
***) Libro XVIII. cap. 45, 46.

das kömmt, was zu einer guten Komödie erfordert wird, sagt überhaupt, eine gute Komödie sei diejenige, welche den Zuschauer so lange angenehm unterhalte, bis der Sänger rufe: Klatschet! — donec cantor „Vos plaudite“ dicat. Wer war dieser Sänger? Einer von den Komödianten. Der komische Schauspieler, Roscius zum Exempel, ward ebensowohl von musicalischen Instrumenten unterstützt als der tragische Schauspieler, wie wir im Folgenden sehen werden; und also konnte man auch von dem Einen ebensowohl als von dem Andern sagen, daß er singe.

Quintilian beklagt sich, die Redner seiner Zeit sprächen vor Gerichte ebenso, wie man auf dem Theater recitire. Wir haben das, was er davon sagt, schon angeführt. Glaubt man aber, daß diese Redner so gesungen haben, wie in unsern Opern gesungen wird? An einem andern Orte verbietet Quintilian seinem Schüler, die Verse, die er, um sich in der Aussprache zu üben, lesen müsse, mit eben dem Nachdrucke auszusprechen, mit welchem man auf der Bühne die *cantica* zu recitiren pflege. Wir werden bald sehen, daß diese cantica diejenigen Auftritte des Stücks waren, deren Declamation am Gesangreichsten war. Was hätte es aber Quintilian nöthig gehabt, seinem Schüler die Nachahmung der canticorum in den Umständen, in welchen er sie ihm verbietet, zu verbieten und zu sagen: Sit autem lectio virilis, non tamen in canticum dissoluta, wenn dieser Gesang ein wirklicher Gesang nach unsrer gewöhnlichen Art zu reden gewesen wäre?

Eben dieser Schriftsteller sagt an einem andern Orte, daß die komischen Schauspieler sich in ihrer Aussprache nicht so weit von der Natur entfernten, daß man sie in ihrer Rede nicht mehr erkennen könnte, sondern daß sie die in gemeinen Reden gewöhnliche Art zu sprechen durch die Annehmlichkeiten, die ihnen ihre Kunst erlaube, nur aufstützten. Actores comici nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.*) Nun urtheile der Leser, ob dieses singen heißt.

Endlich fügt auch Quintilian zu der Stelle, die wir schon angeführt haben, und in welcher er dem Redner wie ein Schauspieler zu singen verbietet, dieses hinzu, daß er ihm dadurch ganz und gar nicht eine unterstützte Declamation und denjenigen Ge-

*) Lib. II. cap. pr.

sang untersage, welcher sich zu der gerichtlichen Beredsamkeit schicke. „Cicero selbst", fährt er fort, „hat die Nützlichkeit dieses gleichsam verhüllten Gesanges erkannt." Quid ergo? non et Cicero dicit esse aliquem in oratione cantum obscuriorem? Ostendam non multo post, ubi et quatenus recipiendus sit hic flexus et cantus.*)

Wenn Juvenal in seiner siebenten Satire den Quintilian rühmen will, so sagt er unter Andern, daß dieser Redner sehr wohl singe, besonders wenn er vorher sich derjenigen Mittel bedient habe, deren sich die Römer zur Reinigung der Werkzeuge der Stimme zu bedienen pflegten, und von welchen wir weiter unten reden wollen.**)

— Orator quoque maximus et jaculator,
Et, si perfrixit, cantat bene.

Sang aber Quintilian, wenn er öffentlich redete, wenn man singen in der Bedeutung nimmt, die es unter uns hat?

Allein, wird man sagen, es war doch ein wirklicher Gesang, wenn die Chöre sangen, und wenn die spielenden Personen sangen, so sangen sie wie die Chöre. „Siehest Du nicht," sagt Seneca, „wie viel verschiedene Klänge das Chor ausmachen? Da hört man den Discant, da hört man den Tenor, da hört man den Baß. Die Blasinstrumente mischen sich unter die Stimmen der Männer und der Weiber. Gleichwohl entspringt aus dieser Vermischung nicht mehr als ein einziger Zusammenklang. Man hört die verschiednen Stimmen alle, ohne sie eigentlich zu unterscheiden." Non vides, quam multorum vocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae, singulorum illic latent voces, omnium apparent.***) Fast eben diese Stelle findet sich auch bei dem Macrobius,†) welcher noch diese Anmerkung hinzufügt: Fit concentus ex dissonis: „Alle diese verschiednen Klänge machen ein einziges Concert."

Ich antworte vors Erste, daß es aus dieser Stelle eben nicht ganz gewiß erhellet, daß die Chöre eine Musik nach unsrer Art gesungen hätten. Es ist zwar wahr, es scheint anfangs unmöglich, daß eine Menge Personen chorweise declamiren könne, gesetzt

*) *Inst.* libr. XI. c. 3.
**) Siehe den funfzehnten Abschnitt.
***) *Epist.* 84.
†) *Saturn.* lib. pr., in Pro.

auch, daß man ihre Declamation vorher eingerichtet habe. Man kann sich schwerlich vorstellen, daß diese Chöre etwas Anders als ein wüstes Geschrei könnten gewesen sein. Doch wenn dieses gleich dem ersten Anblicke nach unmöglich scheint, so folgt daraus doch nicht, daß es auch wirklich unmöglich sei. Es würde sehr verwegen sein, unsrer Einbildung in Ansehung der Möglichkeiten so leicht zu glauben; denn man glaubt sehr gern, daß diejenigen Dinge unmöglich sind, die man nicht gleich auszuführen vermag, und die meisten Leute begnügen sich, den Mitteln, wie sie auszuführen wären, ohngefähr eine halbe Viertelstunde nachgedacht zu haben. Hätte man ihnen einen Monat nachgedacht, so würde man ebendieselben Dinge für möglich erkannt haben; und hätte man hernach noch sechs Monate Fleiß daran gewandt, so würde man sie vielleicht auch in der Ausführung wirklich gemacht haben. Ein andrer Mensch kann auf Mittel fallen, auf die wir nimmermehr würden gefallen sein. Doch dieser Punkt würde uns zu weit wegführen. Ich will es also zugeben, daß die Chöre einen Theil ihrer Rollen nach einer harmonischen Musik mögen gesungen haben; allein hieraus folgt noch nicht, daß auch die Schauspieler gesungen haben.

Wir haben ja selbst verschiedne dramatische Stücke, in welchen die Schauspieler blos declamiren, obgleich die Chöre gesungen werden. Dergleichen ist die „Esther" und die „Athalia" des Herrn Racine. Dergleichen ist auch „Psyche", eine Tragödie, welche der große Corneille und Molière gemacht haben. Wir haben sogar auch Komödien von dieser Art, und man weiß die Ursache wohl, warum wir derselben nicht noch mehrere haben. Wenigstens liegt sie nicht darin, weil diese Art, dramatische Stücke vorzustellen, schlecht sei.

Ich will diese Antwort auch noch mit einer Anmerkung unterstützen. Mit dieser nämlich, daß sich die Alten ganz andrer Instrumente bedienten, wenn sie die Chöre accompagnirten, und ganz andrer, wenn sie es den redenden Personen thaten. Dieser Gebrauch, bei diesem gedoppelten Accompagniren verschiedene Instrumente zu brauchen, beweiset etwas. Quando enim chorus canebat, choricis tibiis, id est choraulicis, artifex concinebat, in canticis autem Pythaules Pythicis respondebat, sagt Diomedes.*) Doch dem sei, wie ihm wolle; denn wenn es auch wahr wäre, daß der Ausdruck singen, wenn von dem Gesange des

*) *De arte grammatica,* lib. III.

Chors die Rede ist, eigentlich zu verstehen sei, so würde doch daraus nicht folgen, daß man auch bei den Reden dieses Wort in ebendemselben Verstande nehmen müsse. Unsere Beweise bleiben dem ohngeachtet noch überzeugend genug.

Siebenter Abschnitt.

Neue Beweise, daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben wurde. Ein Beweis, der daher genommen wird, weil den Schauspieler, welcher recitirte, Instrumente accompagnirten.

Es erhellet also ganz deutlich, daß der Gesang der dramatischen Stücke, welche auf den Bühnen der Alten recitirt wurden, weder Passagen, noch Vorschlag, noch Triller, noch sonst eines von diesen Zeichen des musicalischen Gesanges gehabt habe, sondern, mit einem Worte, daß dieser Gesang eine Declamation so wie die unsrige gewesen sei. Gleichwohl aber war diese Recitation componirt, weil sie von dem Generalbasse unterstützt ward, dessen Geräusche allem Ansehen nach dem Geräusche gemäß eingerichtet war, welches ein Mensch im Declamiren macht. Denn das Geräusch, welches ein Mensch im Declamiren macht, ist nicht so stark und durchdringend als das Geräusch, welches ebendieselbe Person im Singen machen würde. Vors Erste erschüttert man im Declamiren die Luft nicht so stark als im Singen. Vors Zweite brechen wir im Declamiren die Luft nicht immer gegen so elastische Theile, die sie ebenso stark herauspressen könnten, als diejenigen Theile sind, gegen welche wir sie im Singen brechen. Nun aber erschallt die Luft mehr oder weniger, nachdem sie mehr oder weniger ist gepreßt worden. Und dieses eben, um es im Vorbeigehen zu erinnern, ist die Ursache, warum die Stimme der italienischen Tonkünstler deutlicher zu vernehmen ist als die Stimme der französischen Tonkünstler. Die italienischen Tonkünstler formiren nämlich in den knorplichten Theilen der Gurgel selbst verschiedne Töne, welche die französischen Tonkünstler nicht anders als durch Hülfe der innern Backen völlig formiren können.

Ich glaube also, daß der Generalbaß, welcher die Declamation der Schauspieler begleitete, nur ein sehr schwaches Geräusch gemacht habe. Man muß sich also keinen Begriff davon nach

dem Generalbasse in unsern Opern machen. Denn ein solcher Begriff würde zu weiter nichts dienen, als eine unleugbare Sache, welche von den angesehensten Schriftstellern des Alterthums aus ihrer eignen täglichen Erfahrung bekräftiget wird, in übel gegründete Schwierigkeiten zu verwickeln.

Cicero sagt: „Leute, welche die Musik verstünden, würden es gleich aus den ersten Noten des Präludii der Instrumente erkennen, ob „Antiope" oder ob „Andromacha" aufgeführet werden sollte, Andre aber müßten dieses zu errathen bleiben lassen." Quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopem esse ajunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem.*) „Antiope" und „Andromacha" sind zwei Trauerspiele, deren Cicero an verschiedenen Orten seiner Werke gedenkt.

Das darauf Folgende wird zeigen, daß die Instrumente, nachdem sie präludirt hatten, nicht stilleschwiegen, sondern daß sie fortfuhren und den Schauspieler accompagnirten. Nachdem Cicero von den griechischen Versen geredet, deren Metrum fast gar nicht zu merken sei, so fügt er hinzu, daß auch die Lateiner Verse haben, die man schwerlich eher für Verse erkennen werde, als bis man sie mit einem Accompagnement recitiren höre. Zum Beispiel führt er Verse aus dem Trauerspiele „Thyest" an, welche man für Prosa halten würde, wenn man sie nicht mit dem Accompagnement hörte. Quorum simillima sunt quaedam apud nostros, velut illa in Thyeste:

Quemnam te esse dicam quam tarda in senectute —

et quae sequuntur, quae nisi cum tibicen accesserit, sunt orationi solutae simillima.**)

Das Trauerspiel „Thyest", aus welchem Cicero diesen Vers genommen, war dasjenige, welches er anderwärts als ein Werk des Ennius***) anführt, und nicht dasjenige, welches Varius nach der Zeit über ebendiesen Inhalt verfertigte.

In dem ersten Buche der „Tusculanischen Fragen" führt Cicero eine Stelle aus einem Trauerspiele an, in welcher der Schatten des Polydorus um das Begräbniß seines Körpers bittet, damit die Martern, die er ausstehen müsse, endlich ein Ende hätten, und fügt hinzu: „Wenn ich diesen Schatten so richtige

*) *Acad. Quaest.* lib. IV.
**) In *Orat. ad. M. Brut.*
***) In *Tusc. quaest.*

dramatische Verse recitiren und mit den Instrumenten so wohl übereinstimmen höre, so kann ich mir es schwerlich einbilden, daß er so viel Martern auszustehen habe, als er sagt."

Heu, reliquias semi assi regis, denudatis ossibus
Per terram sanie delibutam foede divexarier.

Non intelligo, quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam. Man kann es bei dem Diomedes nachsehen, warum ich septenarios durch „dramatische Verse" übersetze.*)

Der Schatten des Polydorus wurde also durch ein Accompagnement bei seinem Recitiren unterstützt. Ich will aber noch zwei Stellen aus dem Cicero anführen, welche mir so entscheidend zu sein scheinen, daß es mir der Leser vielleicht verdenken wird, andre abgeschrieben zu haben.

Nachdem dieser Schriftsteller gesagt, daß ein Redner, welcher alt werde, langsamer declamiren könne, so fügt er hinzu: „Ich will auch hier den Roscius, diesen großen Schauspieler, anführen, welchen ich schon so oft als ein Muster angeführt habe, nach welchem sich die Redner in verschiednen Theilen ihrer Kunst üben können. Roscius aber sagt, er wolle, sobald er sein Alter fühlen sollte, viel langsamer declamiren und daher die Sänger sachter zu recitiren und die Instrumente die Bewegung des Tacts anzuhalten nöthigen. Wenn der Schauspieler," fährt Cicero fort, „welcher einem festgesetzten Tacte folgen muß, seinem Alter durch die langsamre Bewegung dieses Tacts zu Hülfe kommen kann, so kann ja wohl ein Redner seiner Schwachheit noch weit ehr ein Gleiches thun." Der Redner ist nicht allein über den Rhythmus und über die Bewegung seiner Aussprache Meister, sondern da er in Prosa redet und sich nach Niemanden richten darf, so kann er auch nach Belieben so viel Redensarten in einen Tact gleichsam zusammennehmen, als er will und er nach seiner Bequemlichkeit in einem Athem aussprechen kann." Quamquam quoniam multa ad oratoris similitudinem ab uno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum. Quod si ille adstrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos, qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?**)

Es ist bekannt, daß Roscius, der Zeitgenosse und Freund

*) *De art. grammat.*, lib. III. c. 21.
**) *De orat.*, libro primo.

des Cicero, durch seine Gaben und anständige Lebensart zu einem Manne von Wichtigkeit geworden war. Man war so sehr für ihn eingenommen, daß man, wenn er schlechter als gewöhnlich spielte, zu sagen pflegte,*) er habe mit Fleiß nicht besser gewollt oder habe durch einen Zufall, dem gute Schauspieler gern ausgesetzt sind, eine üble Verdauung gehabt. Noluit, inquiunt, Roscius, aut, crudior fuit. Und kurz, das größte Lob, welches man Leuten, die in ihrer Kunst vortrefflich waren, geben konnte, war dieses, daß man sagte, sie wären in ihrer Art Roscius. Jam diu consecutus est, ut in quo quisquis artifex excelleret, is in suo genere Roscius diceretur.**)

An einem andern Orte seiner Werke berichtet uns Cicero, daß Roscius, als er alt geworden, auch wirklich Wort gehalten. Roscius nöthigte alsdenn das Accompagnement und Diejenigen, die gewisse Stellen des Stücks für ihn hersagten (welches wir weiter unten erklären wollen), daß sie die Bewegung des Tacts, welchem sie Alle zu folgen verbunden waren, langsamer mußten gehen lassen. In dem ersten Buche „Von den Gesetzen“ läßt sich Cicero von dem Atticus sagen: ut quemadmodum Roscius familiaris tuus in senectute numeros et cantus remiserat, ipsasque tardiores fecerat tibias. „So machte es Euer Freund Roscius in seinem Alter: er ließ die Tacte länger dauern, er nöthigte den Schauspieler, welcher recitirte, langsamer zu reden, und auch die Instrumente, welche sie accompagnirten, mußten dieser neuen Bewegung folgen.“

Nachdem Quintilian wider diejenigen Redner geeifert, welche vor Gerichte so zu reden pflegten, wie man auf dem Theater declamirte, so sagt er: „Wenn dieser Gebrauch statthaben soll, so werden wir Redner uns auch durch Leyer und Flöte bei dem Declamiren müssen unterstützen lassen.“ Er will damit so viel sagen: „die theatralische Declamation sei so abwechselnd, und es sei so schwer, alle ihre verschiednen Töne genau zu treffen, daß man, um so zu declamiren, wie man auf der Bühne declamire, sich durch ein Accompagnement müsse unterstützen lassen, welches diese Töne wohl zu treffen helfe und falsche Abänderungen der Stimme zu machen verhindre.“ Quod si omnino recipiendum est, nihil causae est, cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis .... adjuvemus.***)

*) *De orat.*, libr. III.
**) *Ibid.*, libro primo.
***) *Inst.* lib. XI. cap. 3.

Es ist dieses eine Figur, deren sich Quintilian bedient, um zu zeigen, daß ein Redner nicht wie ein Schauspieler declamiren müsse, weil er, wenn er so declamiren wolle, das Accompagnement unmöglich entbehren könnte. Nach dem Begriff aber, welchen die Alten von der Würde eines Redners hatten, geziemte dieses Accompagnement, dessen man, auf eine theatralische Art zu declamiren, auf keine Weise entübriget sein kann, ihm so wenig, daß ihm Cicero nicht einmal erlauben will, einen Instrumentisten hinter sich zu haben, welcher ihm, wenn er öffentlich rede, den Ton angeben könne, ob man schon in dieser Vorsichtigkeit das Beispiel des C. Gracchus zu Rom vor sich hatte. „Es ist einem Redner unanständig," sagt Cicero, „wenn er dergleichen Hülfe nöthig hat, um diejenigen Töne genau zu treffen, welche er im Declamiren halten muß."*)

Quintilian meldet uns auch wirklich, daß dieser Gracchus, einer der berühmtesten Redner seiner Zeit, wenn er öffentlich geredet, einen Instrumentisten hinter sich gehabt, welcher ihm von Zeit zu Zeit den gehörigen Ton angegeben. Contenti simus exemplo Caji Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui concionanti consistens post eum musicus fistula, quam *tonorium* vocant, modos, quibus deberet intendi, ministrabat.**) Es müssen andre Redner dem Exempel des Gracchus gefolgt sein, weil die Flöte, deren man sich zu diesem Gebrauche bediente, einen besondern Namen hatte. Sie hieß tonorium. Wird man es nun noch sehr wunderbar finden, daß sich die Schauspieler durch ein Accompagnement unterstützen lassen, ob sie gleich nicht nach unsrer Weise sangen und eigentlich nichts als eine componirte Declamation recitirten?

Endlich finden wir auch in einer von den Schriften des Lucian's,***) daß Solon, nachdem er mit dem Scythen Anacharsis von den tragischen und komischen Schauspielern gesprochen, ihn fragt, ob er nicht auch die Flöten und Instrumente bemerkt habe, die sie bei ihren Reden accompagnirt, oder, um es von Wort zu Wort zu übersetzen, „mit ihnen gesungen hätten". Wir haben oben auch eine Stelle des Diomedes angeführt, die uns berichtet, daß man die Cantica oder Monologen accompagnirt habe: In canticis autem Pythaules Pythicis respondebat.†)

*) *De orat.*, libr. III.
**) Libr. pr. cap. 12.
***) In *Gymn.*
†) *De arte gramm.*, lib. III.

Meine Muthmaßungen wegen der Composition, die der Generalbaß, welcher die Schauspieler bei dem Declamiren accompagnirte, spielen konnte, bestehen darinne, daß diese Composition anders für die Gespräche und anders für die Monologen gewesen sei. Wir werden bald sehen, daß die Monologen auf eine ganz andre Art ausgeführt wurden als die Dialogen. Ich glaube also, daß der Generalbaß in Ausführung der Dialogen nur dann und wann einige lange Noten, besonders an denjenigen Stellen habe hören lassen, wo der Schauspieler den gehörigen Ton vor sich selbst nicht so leicht würde getroffen haben. Der Klang der Instrumente also ließ sich nicht durch die ganzen Unterredungen hindurch beständig hören, so wie es der Klang unsers Accompagnements thun kann, sondern er brach nur dann und wann hervor, um dem Schauspieler eben die Dienste zu leisten, welche dem C. Gracchus von dem Flötenspieler geleistet wurden, der bei öffentlichen Reden hinter ihm stand und ihm die abgeredeten Töne, wenn es erfordert wurde, angab. Diese Sorgfalt vergaß Gracchus auch da nicht, als er die schrecklichen Reden hielt,*) welche Bürger wider Bürger aufbringen und bewaffnen sollten, und welche wenigstens den fürchterlichsten Anhang in Rom wider den Redner aufbrachten.

Was den Generalbaß anbelangt, der die Monologen oder, welches, wie wir hernach zeigen werden, einerlei war, die Cantica begleitete, so glaube ich, daß er ausgearbeiteter gewesen sei als der andre. Es scheint sogar, daß er den Inhalt nachgeahmet und ihn gleichsam mit um die Wette auszudrücken gesucht habe. Meine Meinung gründet sich auf zwei Stellen, deren die erste vom Donatus ist. Dieser Schriftsteller sagt an einem schon angeführten Orte,**) „daß nicht der Dichter, sondern ein Tonkünstler von Profession den Gesang der Monologen componirt habe“: modis cantica temperabantur non a poeta, sed a perito artis musices factis. Die andre Stelle ist aus der Schrift „Wider die Schauspiele“ gezogen, die sich unter den Werken des h. Cyprianus befindet. Der Verfasser sagt, indem er von den Instrumentisten, die man auf dem Theater höre, redet: „Der Eine bringet aus seiner Flöte traurige Töne hervor, der Andre kämpft gleichsam mit den Chören um die Wette, wer sich von ihnen am Deutlichsten werde hören lassen, oder streitet mit der Stimme des

*) *Quint.*, lib. I. c. 12; *Aul. Gell.*, lib. I. cap. 11.
**) In *Frag. de trag. et comoed.*

Schauspielers, indem er sich durch die Geschicklichkeit seiner Finger seinen Athem zu articuliren bestrebt.“ Alter lugubres sonos spiritu tibiam inflante moderatur. Alter, cum choris et cum hominis canora voce contendens, spiritu suo loqui digitis elaborat.

Es ist zwar wahr, daß nach der Meinung der größten Kunstrichter diese angeführte Schrift „Wider die Schauspiele“ kein Werk des h. Cyprianus ist, und daß also sein Ansehen von keinem großen Gewichte sein könnte, wenn es auf eine theologische Frage ankäme. Allein in der Materie, die wir uns hier aufzuklären bemühen, ist sein Zeugniß nichts desto weniger gültig. Denn genug, daß der Verfasser dieser Schrift, welche seit vielen Jahrhunderten bekannt ist, zu den Zeiten gelebt hat, da die Bühnen der Alten noch offen waren. Dieses aber ist daher klar, weil er seine Schrift in keiner andern Absicht verfertiget, als um zu zeigen, daß ein Christ bei den Schauspielen der damaligen Zeit nicht zugegen sein dürfe, daß er, wie der h. Augustinus sagt,*) an den Schändlichkeiten des Theaters, an den gottlosen Ausschweifungen des Circus und an den Grausamkeiten des Amphitheaters keinen Antheil nehmen müsse. Was ich von der Schrift „Wider die Schauspiele“ gesagt habe, die sich unter den Werken des h. Cyprianus befindet, kann ich auch, um es anderwärts nicht wiederholen zu dürfen, von einigen Schriften sagen, die unter dem Namen des h. Justinus des Märtyrers auf uns gekommen sind, von den Kunstrichtern aber nicht für seine Arbeit gehalten werden. Genug, daß diese Schriften, welche schon alt sind, zu den Zeiten geschrieben worden, in welchen die Bühnen noch offen waren; mehr braucht es nicht, diejenigen Dinge, die ich auf ihr Zeugniß gründen werde, außer Zweifel zu setzen.

Diese sorgfältige Befleißigung aller Kunstgriffe, welche die Declamation stark und angenehm zu machen vermögend sind, diese Ausgrüblungen der Kunst, seine Stimme auf das Vortheilhafteste zu zeigen, werden hoffentlich von Denen, welche das alte Griechenland und das alte Rom kennen, nicht für die Tändeleien einiger Grillenfänger angesehen werden. Die Beredsamkeit bahnte nicht nur in beiden Staaten den Weg zu Ehre und Glück, sondern sie war auch, so zu reden, das Verdienst nach der Mode. Jeder wohlgeborne Jüngling, auch selbst von denen, die man im scherzhaften Stile die feinste Blüthe des Hofes nennet, wollte gern ein schöner Redner sein und sich vor Gerichte in den Rechts-

*) *Serm.* 198.

händeln seiner Freunde mit Beifall hören lassen; so wie er heute zu Tage gern eine artige Equipage und Kleider nach dem besten Geschmacke haben will. Auch in den galantesten Versen, die man auf ihn machte, ward er wegen seiner juristischen Beredsamkeit gelobt:

Namque et nobilis et decens
Et pro sollicitis non tacitus reis
Et centum puer artium
Late signa feret militiae tuae,

sagt Horaz,*) wenn er von einem dieser feinen Leute nach der Mode gegen die Venus redet. Man stelle sich vor, daß die große Welt, welcher die jungen Leute so gern gefallen wollen, einem beredten Jünglinge mit ebenso vieler Achtung begegnete als einem andern, welcher ein guter Officier war. Und endlich war es auch Mode, daß die Regenten sich selbst öfters bei öffentlichen Versammlungen hören ließen. Sie machten sich eine Ehre daraus, ihre Reden selber abgefaßt zu haben, und man hat angemerkt, daß Nero unter den römischen Kaisern der erste gewesen sei, der es nöthig gehabt hätte, sie sich von einem Andern machen zu lassen.

Suetonius und Dio erzählen uns, dieser Monarch habe die Kunst zu declamiren so wohl verstanden, daß er in den Trauerspielen „Canace“, „Orest“, „Oedip“ und dem „Rasenden Hercules“ die vornehmsten Rollen gespielt habe. Der Erste erzählt sogar einen Zufall, der sich bei einer Vorstellung des „Hercules“ ereignete und die Versammlung ohne Zweifel so sehr als irgend ein Auftritt aus einem Lustspiele belustigen mußte. Ein Soldat von der Leibwache nämlich, welcher noch nicht lange diente und auf dem Theater mit gebraucht wurde, hielt es für seine Schuldigkeit, den Kaiser gegen die übrigen spielenden Personen zu vertheidigen, die ihm da, wo Hercules in dem Stücke gefesselt wird, die Ketten anlegen wollten. Inter cetera cantavit Canacen parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum. In qua fabula fama est, tirunculum militem ad custodiam aditus positum, cum eum ornari catenis ac vinciri, sicut argumentum postulabat, videret, accurrisse ferendae opis gratia.

Ich will noch ein ander Beispiel anführen, welches hier von weit größrer Wichtigkeit ist. Thrasea Pätus, dieser berühmte

*) *Hor. Carm.* lib. IV. od. pr.

römische Senator, welchen Nero umbringen ließ, nachdem er so viel tugendhafte Männer hatte umbringen lassen, und in ihm gleichsam die Tugend selbst ausrotten wollte, hatte in einer Tragödie mitgespielt, die auf dem Theater der Stadt Padua, aus welcher er gebürtig war, aufgeführet worden. Tacitus sagt in dem sechzehnten Buche seiner „Jahrbücher": quia idem Thrasea Patavii, unde ortus erat, ludis cesticis, a Trojano Antenore institutis, habitu tragico cecinerat.

Achter Abschnitt.

Von den Blas- und Saiteninstrumenten, deren man sich bei dem Accompagniren bediente.

Ich komme wieder auf den Generalbaß zurück. Man kann es noch an einem alten Basrelief sehen, was wir in dem Cicero gelesen haben, daß nämlich die Instrumente, nachdem sie präludirt, nicht geschwiegen, sondern daß sie immerfort gespielt, um den Schauspieler zu accompagniren. Der jüngre Caspar Bartholinus, welcher sein Werk „Von den Flöten der Alten" in Rom schrieb, hat diesem seinem Werke einen Kupferstich einverleibet, welcher nach einem alten Basrelief gestochen ist und einen Auftritt aus einer Komödie, der zwischen zwei Personen vorgehet, abbildet. Die eine, welche ein langes Kleid an hat und der Herr zu sein scheinet, ergreift seinen Sclaven mit der einen Hand, und in der andern hält er eine Art von Peitsche, womit er ihn schlagen will. Hinter ihnen treten zwei andere Personen auf, welche gleichfalls wie die ersten beiden Masken vor haben, dergleichen die römischen Komödianten gebrauchten; und in der Vertiefung der Scene siehet man eine aufrechts stehende Person, welche mit der Flöte accompagnirt.

Dieser Generalbaß bestand gemeiniglich aus Flöten und aus andern Blasinstrumenten, welche die Römer unter dem Namen *tibiae* begriffen. Gleichwohl aber brauchte man auch manchmal solche Instrumente dabei, wo die Saiten über eine Höhlung gezogen waren, welche ohngefähr eben die Wirkung hatte, welche unsere Resonanzboden haben. Nach dem diese Höhlung gestaltet war, nach dem der innere Theil derselben von dieser oder jener Figur war, nach dem bekamen auch diese Instrumente verschiedne Namen, deren einige testudines und andre citharae, das ist Leyern oder Cithern, genennet wurden.

Weil man anfangs mehr verschiedne Töne von diesen Instrumenten erzwingen wollte, als verschiedne Saiten darauf waren, so verkürzte man die Saite, welche einen höhern Ton angeben sollte, als sie vor sich angab, indem man sie mit zwei Fingern der linken Hand, die allem Ansehn nach mit kleinen helfenbeinern Hüten bewaffnet waren, knipp, während daß man sie mit der rechten Hand ertönen machte. Und zwar führten die Leyerspieler in dieser rechten Hand eine Art eines kurzen Bogens, welcher aus nichts als einem Stückchen Helfenbein oder andrer harten Materie bestand, welches so gestaltet war, als es der Gebrauch, zu welchem man es bestimmte, erforderte. Es hieß in der lateinischen Sprache pecten. Nach der Zeit aber fügten die Alten auf der Leyer so viel Saiten hinzu, daß sie diesen Kunstgriff gar nicht mehr nöthig hatten.

Ammianus Marcellinus sagt, „daß man zu seiner Zeit (es lebte aber dieser Schriftsteller in dem vierten Jahrhunderte nach Christi Geburt) Leyern gehabt habe, die so groß als Rollwagen gewesen wären.“ Fabricantur hydraulica et lyrae ad speciem carpentorum ingentes.*) Es erhellet auch in der That, daß schon zu den Zeiten des Quintilian, welcher zwei Jahrhunderte vor dem Ammianus Marcellinus gelebt, jeder Ton seine besondre Saite auf der Leyer gehabt habe. „Die Tonkünstler“, sagt Quintilian, „haben alle Töne, die man auf der Leyer herausbringen kann, in fünf Leitern abgetheilet, deren jede ihre verschiedne Stufen hat; zwischen die Saiten also, welche die ersten Töne einer jeden dieser Leitern angeben, haben sie noch andre Saiten für die mittlern Töne, und zwar in solcher Menge angebracht, daß von einer Hauptsaite bis zu der andern ebenso viel Zwischensaiten sind, als Grade zwischen denselben sein können.“ Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, atque iis, quos interposuerunt, inserunt alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant.

Unsere Saiteninstrumente, welche einen Hals haben, vermittelst dessen man aus einer und ebenderselben Saite ganz leicht verschiedne Töne bringen kann, indem man sie nämlich gegen den Hals andrückt und sie auf diese Weise verkürzet, würden sich viel besser zu dem Accompagniren geschickt haben, besonders da wir sie noch dazu mit einem langen Haarbogen spielen, mit welchem man

*) *Amm. Hist.* lib. XIV.

die Töne ganz leicht verbinden und verlängern kann, welches die Alten mit ihrem Bogen nicht thun konnten. Ich glaube aber nicht, daß die Alten von musicalischen Saiteninstrumenten mit Hälsen etwas gewußt haben. Wenigstens sind bei allen Instrumenten, die wir noch in ziemlicher Menge auf alten Denkmälern finden, die Saiten quer über eine Höhlung gespannt. Und dieses ist allem Ansehen nach die Ursache, warum sich die Alten bei dem Accompagniren lieber ihrer Blasinstrumente als ihrer Leyern bedienten,*) ob sie gleich diesen nach der Zeit bis an die dreißig, ja vierzig Hauptsaiten und Zwischensaiten gegeben hatten. Zwar hatten sie auch eine große Menge Saiteninstrumente, derer Bau und Gebrauch verloren gegangen ist. Doch die Blasinstrumente sind zu dem Accompagniren so bequem, daß wir selbst bei dem Generalbasse uns ihrer bedienen, so verschiedne Arten von Violinen und Violons wir auch haben.

Doch aber unterließen es die Alten nicht gänzlich, auch mit ihren Saiteninstrumenten Diejenigen zu accompagniren, welche in den Tragödien declamirten. Wir sehen dieses sowohl aus den alten Scholien über die griechischen Tragödienschreiber als auch aus des Plutarch's Abhandlung „Von der Musik". Desgleichen setzt auch die „Dichtkunst" des Horaz diesen Gebrauch voraus, und Dio erzählt ausdrücklich, daß man sich zu den Zeiten des Nero der Saiteninstrumente bei Vorstellung der Tragödien bedient habe.

Aus dem Angeführten läßt sich also leicht begreifen, warum man unter den Aufschriften der Lustspiele des Terenz die Namen der Blasinstrumente, deren man sich bei Vorstellung eines jeden Stücks bedient hatte, so genau angemerkt finde: theils nämlich zur Nachricht, ohne welche man die Wirkung nicht wohl verstehen könne, die diese oder jene Scene bei der Ausführung gehabt, theils auch zur nöthigen Anweisung für Diejenigen, welche diese Stücke etwa wieder auf das Theater bringen wollten. Der Umfang einer jeden Art von Flöte war zu den Zeiten des Terenz sehr klein, weil diese Instrumente nur erst sehr wenige Löcher hatten.**) Diese Nachricht verhinderte also allen Irrthum in der Wahl der dabei zu gebrauchenden Flöten und zugleich desjenigen Tones, in welchem verschiedne Stellen in den Stücken dieses Dichters declamiret werden sollten.

*) *Onomast. Poll.*
**) *Horat. De art. poet.*

Man veränderte die Flöten nicht allein, wenn der Chor anfangen sollte zu singen, sondern man veränderte sie auch bei den Unterredungen. Donatus lehret uns, daß man sich derjenigen Art von Flöten, welche die Alten tibiae dextrae nannten, und die einen sehr tiefen Ton hatten, zum Accompagniren bei den ernsthaften Stellen der Komödie bedient habe. Anderer zwei Arten von Flöten, welche die Alten linke Flöten und Tyrische Flöten oder tibiae Serranae nannten, bediente man sich, die kurzweiligen Stellen damit zu accompagniren. Dergleichen Stellen werden natürlicher Weise mit einer erhabnern Stimme ausgesprochen als die ernsthaften Stellen. Der Ton dieser Flöten war daher auch weit höher als der Ton der rechten Flöten. In den vermischten Auftritten, welche theils ernsthaft, theils kurzweilig waren, brauchte man wechselsweise alle diese Arten von Flöten. **Dextrae tibiae sua gravitate seriam comoediae dictionem pronuntiabant. Sinistrae et Serranae, hoc est Tyriae, acuminis suavitate jocum in comoedia ostendebant. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mistim jocos et gravitatem denuntiabant.***) Ich glaube, daß diese Stelle nunmehr ein sehr großes Licht auf die Ueberschriften der Lustspiele des Terenz wirft, welche oft gelehrte Ausleger in Verlegenheit gesetzt haben, so daß sie nichts zu sagen gewußt, worauf man ein festes Urtheil hätte gründen können.

Die Römer hatten zu den Zeiten des Donatus vier verschiedne Gattungen der Komödie. Die von der ersten Gattung, welche togatae oder Komödien in langen Röcken hießen, waren sehr ernsthaft. Die tabernariae waren es schon weniger. Die Atellanae waren diesen ohne Zweifel hierinne gleich, und die mimi müssen wahrhafte Possenspiele gewesen sein. Man darf sich also nicht wundern, daß sich Donatus so insbesondere einläßt, wenn er von den Flöten überhaupt spricht, deren man sich zum Accompagniren in den Komödien bediente.

Aus den Worten des Donatus kann man auch eine Stelle des Geschichtschreibers Plinius erklären, in welcher gesagt wird, daß man zu den linken Flöten das untere Theil des Rohrs, und zu den rechten Flöten das obere Theil brauche. **Eam arundinem, quae radicem antecesserat, laevae tibiae convenire, quae cacumen, dextrae.****) Denn da der untre Theil des

*) *Frag. de trag. et comoed.*
**) *Plin.* lib. XVI. cap. 36.

Rohrs dicker ist als der obere, so muß er einen höhern Ton geben und der obre Theil folglich einen tiefern. Man wird die Ursache davon in allen Naturlehren finden.

Allein, wird man mir einwerfen, Ihr scheinet die alten Schauspieler einer Sache wegen zu loben, die für einen Fehler gehalten wird. Denn wenn man von einem Schauspieler sagt, er singe, so glaubt man ihn zu tadeln. Ich antworte hierauf, daß unserm Gebrauche nach dieser Ausdruck wirklich ein Vorwurf ist; allein er ist es blos wegen des eingeschränkten Sinnes, in welchem wir das Wort singen zu nehmen gewohnt sind, wenn wir uns seiner bei der theatralischen Declamation bedienen. Es ist eingeführt, daß man dem Schauspieler nur alsdenn das Singen vorwirft, wenn er zur Unzeit singt, wenn er sich ohne Verstand in Ausrufungen verirret, die sich zu dem, was er sagt, gar nicht schicken, und wenn er durch rauschende hochtrabende Töne voller Nachdruck, den die Verse gar nicht verlangen, in seine Declamation das Falsch-Pathetische bringt, welches allezeit lächerlich ist. Hingegen sagt man nicht, daß ein Schauspieler singe, wenn er die Seufzer, die scharfen und gelinden Accente und alle die abwechselnden Töne niemals anders als zur rechten Zeit brauchet und nur in denjenigen Scenen, wo es der Verstand erlaubet, eine Declamation hören läßt, die dem musicalischen Gesange nahe kömmt. Man hat niemals der Schauspielerin, welche noch itzt dann und wann die Rolle der Phädra in dem Trauerspiele des Racine zu spielen die Gewogenheit hat, vorgeworfen, daß sie diejenige Rede, die sich mit den Worten: Juste ciel! qu'ai-je fait aujourd'hui? anfängt, singe, obgleich ihre Declamation alsdenn von einem musicalischen Gesange weiter in nichts als darin unterschieden ist, daß die Töne, welche eine Person im Declamiren hören läßt, nicht so einzeln und abgesondert herausgebracht werden, auch ihre Vollkommenheit nicht in ebendenselben Theilen der Sprachgefäße erhalten als die Töne, welche eine Person im Singen hören läßt.

Nun aber sieht man wohl, daß dieser fehlerhafte Gesang, von welchem wir itzo geredet, den alten Schauspielern nicht vorgeworfen werden konnte. Sie hatten alle mit der Erlernung ihrer Kunst viele Jahre zugebracht, wie ich weiter unten sagen werde, und hatten fast immer weiter nichts zu thun, als eine Declamation zu recitiren, welche Componisten von Profession in Noten gesetzt hatten.

Neunter Abschnitt.

Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Declamation befunden. Von den Componisten der Declamation. Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben.

Es ist außer Zweifel, daß die tragische Declamation der Alten weit gesetzter und viel harmonischer gewesen als ihre komische Declamation. Nun aber war auch schon die komische Declamation der Alten viel abwechselnder und singender als die Art, wie man in gemeinen Reden zu sprechen pflegt. Quintilian sagt, „die komischen Schauspieler ahmten zwar der gemeinen Art zu sprechen in etwas nach, allein sie ahmten sie nicht in allen Stücken nach. Sie stützen", setzt er hinzu, „ihre Aussprache durch diejenigen Zierrathen und Annehmlichkeiten auf, deren die komische Declamation fähig ist." Quod faciunt actores comici, qui nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.*)

Plato, nachdem er angemerkt, daß die Dichter, welche Tragödien und Komödien machen wollen, nicht gleich glücklich gewesen, fügt hinzu, daß die tragische und komische Gattung jede eine besondere und eigne Wendung des Geistes erfordre, und führt dabei als einen Beweis an, daß die Komödien nicht von ebendenselben Schauspielern recitirt würden, welche die Tragödien declamirten.**) Auch aus verschiednen andern Stellen der Alten sieht man es ganz klar, daß die Profession eines Tragödienspielers und die Profession eines Komödienspielers zwei ganz verschiedne Professionen gewesen, und daß es selten zugetroffen, daß sich eine einzige Person mit beiden abgegeben hätte. Quintilian sagt, „daß Aesopus viel gesetzter als Roscius declamirt habe, weil Aesopus eigentlich nur ein tragischer Schauspieler und Roscius eigentlich nur ein komischer war."***) Der Eine also sowohl als der Andre hatte die

*) *Quint. Inst.* lib. II. cap. 11.
**) *Plat. Repub.* lib. III.
***) *Quint. Inst.* lib XI. cap. 8.

Manieren derjenigen Scene angenommen, der er sich besonders gewidmet hatte. Roscius citatior, Aesopus gravior fuit, quod hic tragoedias, ille comoedias egit. Dieses ist der Charakter, welchen auch Horaz dem Letztern gegeben hat:

Quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit.

Lucianus sagt in seinem Buche „Vom Tanze", daß sich ein tragischer Schauspieler auf dem Theater ungeberdig stelle, daß er sich wie ein Rasender drehe und winde und Klagen sage, die kaum in dem Munde einer Weibsperson erträglich wären. „Ist es wohl auszustehn," setzt Lucian hinzu, „daß Hercules mit einer Löwenhaut bedeckt und mit einer Keule in der Hand auf das Theater kömmt, Verse abzutrillern, die eine Erzählung seiner Thaten enthalten?"

Die Erklärung, welche die Alten von der Tragödie und Komödie geben, könnte allein hinreichend sein, uns zu überzeugen, daß auch die Art, diese Gedichte zu recitiren, verschieden gewesen sei. Ich will also nur noch hinzuthun, daß bei den komischen Schauspielern die Bekleidung der Füße eine Art von Pantoffeln gewesen, die man soccos genannt, anstatt daß die tragischen Schauspieler in Kothurnen*) gegangen, welches eine Art von Halbstiefeln waren, die eine sehr dicke hölzerne Sohle hatten, um ihnen das Ansehen einer ungewöhnlichen Größe zu geben, wie Lucian, Philostrat und verschiedne andre Schriftsteller berichten, welche sie täglich sehen konnten. Lucianus meldet uns sogar,**) daß man sie auch um den Körper ausgestopft, damit diese ungeheure Gestalt wenigstens die gehörigen Verhältnisse bekomme; und was er uns dieserwegen sagt, wird durch einen Brief bestätiget, den man dem h. Justinus dem Märtyrer beilegt.***)

Auch die Kleider, die Masken und übrigen Zierrathen, deren man sich bei Vorstellung der Tragödien bediente, waren von denen unterschieden, die man bei der Komödie gebrauchte.†) Die Verzierungen, die zu der Tragödie bequem waren, konnten bei der Komödie nicht angebracht werden.††) Die man zu den Tragödien brauchte, mußten Paläste und andere prächtige Gebäude vorstellen, anstatt daß die Verzierung der Komödie nur Bürgerhäuser

*) *Vita Apoll.* lib. VI.
**) In *Orchesi.*
***) *Epist. ad Zenam et Sarenum.*
†) *Onom. Poll.*, lib. IV. cap. 8.
††) *Vitruvius* lib. V. cap. 8.

oder andre schlechte Gebäude abbilden durfte. Was die tragische Declamation selbst anbelangt, so bedienen sich Horaz und alle alte Schriftsteller, wenn sie ihrer im Vorbeigehen gedenken, gemeiniglich solcher Worte, welche anzeigen, daß sie von der Art müssen gewesen sein, welche wir die singende nennen. Von dieser Seite greifen sie auch Diejenigen von den alten Schriftstellern an, die ihr aus verschiednen Ursachen nicht wohl wollten. Der h. Justinus Martyr nennt sie in der Schrift, die wir vorhin angeführt haben, ein großes Geschrei. Der Verfasser desjenigen Buchs wider die Schauspiele der Alten, welches dem h. Cyprianus beigelegt worden, nennt sie illas magnas tragicae vocis insanias. Tertullianus in dem kleinen Werke, welches er über ebendiese Materie verfertiget hat, sagt, daß der tragische Schauspieler aus Leibeskräften schreie: tragoedo vociferante, und Apulejus*) bedient sich, ebendieselbe Sache auszudrücken, auch ebenderselben Worte: Comoedus sermocinatur, tragoedus vociferatur: „Der komische Schauspieler recitirt, der tragische hingegen schreiet aus vollem Halse.“ Lucianus, welcher uns in der Unterredung, die er den Solon und Anacharsis mit einander halten läßt, eine artige Beschreibung von den Personen in den Tragödien und Komödien giebt, läßt diesen scythischen Weltweisen daselbst sagen, daß die komischen Schauspieler nicht mit so viel Nachdruck declamirten als die tragischen.

Auch sehen wir, daß sich Quintilian über diejenigen Lehrer der Beredsamkeit ereifert, welche ihre Schüler ebenso singen und declamiren ließen, als man auf dem Theater declamire. Er erzürnt sich über diejenigen Redner, die sich in den Gerichtsstuben auf gleiche Art hören ließen.**) Und doch ist kein eigensinniger Abscheu gegen die Komödianten daran Schuld, daß er den Rednern die theatralische Declamation untersagt; Quintilian war ihnen ebenso wenig abgeneigt als Cicero. Er erzählt uns, Demosthenes habe es dem Komödianten Andronicus zu danken gehabt, daß er so wohl declamiren können. Er erlaubt nicht nur einem jungen Menschen, welcher es in der Beredsamkeit zu etwas bringen wolle, die Kunst der Geberden zu erlernen, sondern ist es auch gar wohl zufrieden, daß er sich einige Zeit von einem Komödianten unterweisen lasse und unter ihm die Aussprache studire. Dandum aliquid comoedo quoque, dum eatenus, quatenus pronuntiandi

*) *Florid.* lib. III.
**) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.

scientiam futurus orator desiderat.*) Auch sagt es Quintilian noch an einem andern Orte, daß sein Schüler sich Verschiednes von einem Komödianten müsse zeigen lassen: Debet etiam docere comoedus, quomodo narrandum etc.**)

Ich will noch einige andre Stellen aus den Alten anführen, meine Meinungen zu unterstützen. Wenigstens werden sie die Materie noch weiter aufklären. Man hat sie bisher noch nicht aller der Aufmerksamkeit gewürdiget, welche sie verdienen, weil sie unter den andern Sachen, bei deren Gelegenheit sie die Verfasser geschrieben haben, gleichsam begraben liegen. Es werden sich also diese Stellen weit mehr Aufmerksamkeit zuziehen, wenn man sie beisammen sieht und das besondre Licht bemerkt, welches sie zu ihrem nähern Verständniß gemeinschaftlich auf einander werfen.

Diejenigen, welche mit dem alten Griechenlande ein Wenig bekannt sind, werden ohne viel Befremdung gelesen haben, daß die Dichter daselbst die Declamation ihrer Stücke selbst verfertiget. Musici, qui erant quondam iidem poetae, sagt Cicero,***) wenn er von den alten griechischen Dichtern redet, die den Gesang und die Versarten erfunden hatten.

Die Kunst, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren, machte in Rom eine besondere Profession aus. In den Ueberschriften der Lustspiele des Terenz sieht man neben dem Namen des Dichters und dem Namen des Principals derjenigen Bande Komödianten, welche die Stücke vorgestellt, auch den Namen Desjenigen, welcher die Declamation gemacht hatte, auf Lateinisch: qui fecerat modos. Wegen der Bedeutung, in der man diesen Ausdruck gemeiniglich nahm, habe ich mich schon oben erklärt. Es war dem Donatus zu Folge†) ein gewöhnlicher Gebrauch, daß Derjenige, welcher die Declamation eines Stücks componirt hatte, ihm seinen Namen zugleich mit dem Namen des Dichters und des vornehmsten Schauspielers, welcher es aufgeführt, vorsetzte: Qui modos faciebat, nomen in principio fabulae et scriptoris et actoris et suum superimponebat. Ich führe diese Stelle nach der Verbesserung des Gerhard Vossius an.††) Besonders wurde die Declamation der Canticorum oder

*) *Ibid.* lib. pr. cap. 13.
**) *Ibid.* lib. I. cap. 13.
***) *De orat.*, lib. III.
†) *Frag. de comoed. et tragoed.*
††) *Poet.* lib. II. cap. 28.

Monologen, welche auf eine ganz besondre Art ausgeführet wurde, wie wir weiter unten erklären werden, niemals von dem Poeten, sondern von Männern in Musik gesetzt, welche in den musicalischen Künsten vollkommen geübt waren und es zu ihrer Profession gemacht hatten, von Andern componirte dramatische Stücke aufführen zu lassen. Dieses waren die Künstler, welche Quintilian in einer Stelle, die wir bald anführen werden, artifices pronuntiandi nennt. Donatus, welchen wir eben angeführt haben, sagt: Modis cantica temperabantur, non a poeta, sed a perito artis musices factis.

Cicero bedienet sich ebendesselben Ausdrucks facere modos, wenn er von Denen reden will, welche die Declamation der theatralischen Stücke componirten. Nachdem er gesagt, daß Roscius mit Fleiß gewisse Stellen seiner Rolle mit nachläßigern Geberden declamirt habe, als es der Sinn der Verse zu verlangen geschienen; nachdem er gesagt, daß Roscius in seine Action gewisse Schatten gebracht, um diejenigen Stellen, welche in die Augen fallen sollten, desto mehr zu erheben, so fügt er hinzu: Die glückliche Wirkung dieses Kunstgriffs ist so gewiß, daß sie von den Dichtern und Componisten der Declamation ebensowohl bemerkt wird als von den Komödianten, und alle machen sich dieselbe zu Nutze. Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu, quo potest:

Nam sapiens virtuti honorem, praemium, haud praedam petit,

sed abjicit prorsus ut in proximos:

Ecquid video? ferro septus possidet sedes sacras,

incidat, adspiciat, admiretur, stupescat. Quid ille alter:

Quid petam praesidii?

quam leniter, quam remisse, quam non actuose! Instat enim:

O pater, o patria, o Priami domus!

in quo tanta commoveri actio non posset, si esset consumta superiore motu et exhausta. Neque id actores prius viderunt quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur.*)

Diese Componisten der Declamation ließen die Recitation kunstmäßig bald steigen, bald fallen, bald abwechseln. Manchmal ward eine Stelle der Note zu Folge tiefer ausgesprochen, als

*) *De orat.*, lib. III.

es der Sinn der Worte zu verlangen schien; allein dieses geschah nur deswegen, damit sich der hohe Ton, in welchen der Schauspieler wenige Zeilen darauf hinaufsteigen mußte, desto besser ausnehmen könne. Und nicht anders machte es auch die Schauspielerin, welche Racine selbst die Rolle der Monime im „Mithridat" zu spielen gelehrt hatte. Racine war ein ebenso großer Declamator als Dichter und hatte ihr gerathen, in folgenden Zeilen die Stimme sinken zu lassen, und zwar mehr, als es der Sinn zu verlangen scheine:

— — Si le sort ne m'eut donnée à Vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
Nous nous aimions —*)

damit sie desto leichter die darauf folgenden Worte: Seigneur, vous changez de visage, eine Octave höher aussprechen könne, als sie das Nous nous aimions ausgesprochen. Dieser außerordentliche Uebergang der Stimme in der Declamation drückte die Verwirrung des Geistes vortrefflich aus, in der sich die Monime in dem Augenblicke befinden mußte, als sie sahe, in welche Gefahr sie sich und ihren Geliebten durch die Bereitwilligkeit, dem Mithridates Glauben zuzustellen, gestürzt hatte, welcher nichts als ihr Geheimniß herauszulocken suchte.

Um die Stellen der Alten zu verstehen, in welchen von ihren theatralischen Vorstellungen geredet wird, muß man, sollte ich meinen, einige Kenntniß von dem haben, was auf unsern neuern Bühnen vorgeht, ja, wohl gar Diejenigen um Rath fragen, welche die Künste treiben, die mit den Künsten der Alten, deren Ausübung verloren gegangen ist, wenigstens in einer Verwandtschaft stehen. Dergleichen nun sind die Kunst der Geberden und die Kunst, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben. Die Auslegungen, welche berühmte Gelehrte, die aber nirgends als in ihren Studirstuben zu Hause waren, von diesen Stellen haben machen wollen, erklären sie sehr schlecht. Es ist eben das, als wenn ein Karthäusermönch einen Commentar über den Tacitus schreiben wollte.

Wir sehen aus dem Werke des Quintilianus, daß Diejenigen, qui faciebant modos, oder die Componisten der Declamation nach der Zeit artifices pronuntiandi, das ist von Wort zu

*) Act. III, sc. 3.

Wort Künstler in der Aussprache, genennet wurden. Itaque in iis, quae ad scenam componuntur, fabulis artifices pronuntiandi etc.*) „Und dieses ist die Ursache, warum in den Stücken, welche auf dem Theater vorgestellet werden sollen, die Künstler in der Aussprache" ꝛc. Ich will die ganze Stelle anführen, wenn ich von den Masken reden werde, deren sich die Schauspieler der Alten bedienten.

Man wird leicht begreifen, wie die Alten die Declamation und sogar die Declamation der Komödien componiren können, wenn man nur überlegt, daß in ihrer Musik die Fortschreitungen durch noch kleinere Intervalla geschehen konnten, als die allerkleinsten sind, deren wir uns in unsrer Musik bedienen. Was aber die Art, wie diese Declamation geschrieben worden, anbelangt, so haben wir bereits in dem vierten Abschnitte gesehen, daß es wahrscheinlicher Weise vermittelst der Zeichen der Accente geschehen sei.

Die Kunst, alle Arten von Gesängen in Noten zu schreiben, war in Rom schon zu den Zeiten des Cicero sehr alt. Sie war lange vor Eröffnung der Theater daselbst schon bekannt. Nachdem Cicero von dem Gebrauche gesprochen, welchen die Pythagoriker von der Musik gemacht, nachdem er gesagt, daß der zweite römische König Numa der Schule des Pythagoras verschiedene Gebräuche abgeborgt, die er hernach in seinem kleinen Staate eingeführet, so beruft er sich, gleichsam zum Beweise seines Vorgebens, auf die Gewohnheit, das Lob großer Männer unter einem Accompagnement von Blasinstrumenten bei Tische zu singen. „Und dieses", setzt der Verfasser hinzu, „beweiset, daß die Kunst, die Töne der Gesänge und die Declamation der Verse in Noten zu bringen, schon damals bekannt gewesen." Morem apud majores tunc epularum fuisse, ut deinceps qui accubarent canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes; ex quo perspicuum est, cantus tunc fuisse descriptos vocum sonis et carmina; quamquam id quidem etiam duodecim tabulae declarant, condi jam solitum esse carmen.**) Wir haben schon oben erklärt, was die Römer unter dem Worte *carmen* verstanden. Auch sagt Cicero in dem fünften Buche seiner „Tusculanischen Fragen", wenn er von den Vergnügen redet, die auch Derjenige noch haben könne, der das Unglück gehabt, sein Gehör

*) *Quint. Inst.* lib. II. cap. 3.
**) *Quaest. Tuscul.* lib. IV.

zu verlieren: „Wenn dergleichen Unglückliche an schönen Gesängen Vergnügen gefunden, so werden sie sie nun vielleicht mit mehrerm Vergnügen lesen, als sie sie sonst haben aufführen hören." **Et is cantus eos forte delectant, majorem percipi posse legendis his quam audiendis voluptatem.** Cicero setzt voraus, daß, überhaupt zu reden, ein Jeder so viel davon verstehe, daß er wenigstens einen Theil dieser Gesänge lesen könne; und dieses zeigt deutlich, daß man sie müsse in Noten geschrieben haben.

Hier ist endlich noch eine Stelle aus dem Livius,*) welche allein hinlänglich genug beweisen könnte, daß die Alten die Declamation der theatralischen Stücke componirt, in Noten geschrieben und mit einem Accompagnement von Blasinstrumenten aufgeführt haben. Es hat dieser Geschichtschreiber in seinem siebenten Buche für gut befunden, eine kurze Betrachtung über den Ursprung und die Geschichte der Schauspiele zu Rom einzuschalten. Nachdem er gemeldet, daß Rom in dem dreihundertundneunzigsten Jahre nach seiner Erbauung von der Pest heimgesucht worden, und daß man zu Abwehrung derselben öffentliche Spiele angestellt habe, welche in Aufführungen theatralischer Stücke bestanden, so setzt er hinzu: „Die Kunst dieser Aufführungen war damals in Rom noch ganz neu, und man kannte daselbst weiter nichts als die Schauspiele des Circus. Man hatte daher die Schauspieler, die man damals auf unsrer Bühne sah, aus Hetrurien müssen kommen lassen, und diese spielten nach der Art ihres Landes, das ist, sie machten ihre Geberden so ziemlich nach dem Tacte der Blasinstrumente und recitirten Verse, die aber noch keine componirte Declamation hatten, nach welcher sie ihre ganze Action hätten einrichten müssen. Weil aber unsere jungen Leute an der Kunst der theatralischen Vorstellungen einen großen Geschmack fanden, so ward sie in Kurzem vollkommener. Anfangs hatte man nur Verse aus dem Stegreife recitirt, bald darauf aber", fährt Livius fort, „lernte man vollständige Stücke machen, und zu der Zeit des Dichters Andronicus hatte man auch schon**) die Recitation einiger von diesen Stücken abgemessen und die Noten zur Bequemlichkeit der Flötenspieler darüber geschrieben, wornach sich denn die ganze Action richten mußte." **Ceterum sine carmine ullo, sine imitandorum car-**

*) *Liv. Hist.* lib. VII.
**) Im Jahre nach Erbauung der Stadt 514.

minum actu ludiones, ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos juventus simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus coepere, nec absoni a voce motus erant. — — Nomen histrionibus inditum, qui non sicut ante Fescennino versu similem, incompositum temere ac rudem alternis jaciebant, sed impletas modis satiras, descripto jam ad tibicinem cantu motuque congruenti, peragebant.

Ich habe verschiedne Tonkünstler gefragt, ob es wohl sehr schwer sein sollte, Charaktere zu erfinden, durch welche man die auf unserm Theater übliche Declamation in Noten bringen könne. Accente haben wir zu wenige, als daß wir sie vermittelst der Accente in Noten schreiben könnten, so wie es die Alten gethan haben. Diese Tonkünstler nun antworteten mir, daß sich die Sache gar wohl thun lasse, und daß man selbst das Gamma unsrer Musik dazu brauchen könne; nur aber müßte man den Noten nicht mehr als die Hälfte ihrer gewöhnlichen Anstimmung geben. Zum Exempel die Noten, welche in der Musik als Semitonia angestimmet werden, müßte man nur als halbe Semitonia anstimmen. Und auf diese Weise könnte man die allergeringsten Abänderungen der Stimme, in der Höhe und in der Tiefe, wenn sie unsren Ohren nur noch empfindbar sind, in Noten bringen.

Unsre*) Verse führen zwar ihre Abmessung nicht gleich mit sich, wie es wohl die metrischen Verse der Griechen und Römer thun. Allein man hat mir auch gesagt, daß man im Declamiren den Noten nur die Hälfte ihres gewöhnlichen Werths geben könnte. Man könnte einer weißen Note nur den Werth einer schwarzen und einer schwarzen nur den Werth einer Achtelnote geben; und auch den übrigen Noten könnte man nach diesem Verhältnisse ihren Werth bestimmen, so wie sie sich nach demselben angeben ließen.

Ich weiß wohl, man würde nicht sogleich Leute finden, die diese Art von Musik geschwind lesen und die Noten derselben gut angeben könnten. Allein auch Kinder von funfzehn Jahren müßten damit zurechte kommen können, wenn man sie diese Intonation nur sechs Monate gelehrt hätte. Ihre Sprachwerkzeuge

*) Nämlich die französischen, nicht die deutschen, welche den griechischen und römischen in diesem Stücke sehr gleich kommen können. — Ueb.

würden sich an diese Intonation, an diese Aussprache nicht zu singender Noten ebenso gewöhnen, wie sie sich an die Intonation unsrer ordentlichen musicalischen Noten gewöhnen. Die Uebung und die Fertigkeit, welche aus der Uebung folgt, sind in Ansehung der Stimme eben das, was der Bogen und die Hand des Instrumentisten in Ansehung der Violine sind. Kann man sich diese Intonation auch nur schwer vorstellen? Es würde nur darauf ankommen, daß man die Stimme dasjenige methodisch zu verrichten gewöhne, was sie alle Tage bei dem gewöhnlichen Reden verrichtet. Manchmal redet man geschwind, manchmal redet man langsam. Man braucht alle Arten von Tönen und läßt die Stimme sowohl im Heraufsteigen als im Herabsteigen durch alle mögliche Arten von Intervallen fortschreiten. Die in Noten geschriebene Declamation würde nichts als die in Noten geschriebenen Töne und Abänderungen der Aussprache sein. Wenigstens würde die Schwierigkeit, die sich bei der Ausführung einer solchen Notenschrift finden könnte, bei Weitem der Schwierigkeit nicht gleich kommen, Worte zu lesen, die man niemals gelesen hat, diese Worte zu singen und zugleich auf dem Flügel nach Noten zu accompagniren, die man nicht vorher durchstudiret hat. Und gleichwohl lernen auch Frauenzimmer durch die Uebung alle diese drei Stücke auf einmal verrichten.

Was aber die Art und Weise anbelangt, wie sich die angezeigte oder jede andre Declamation in Noten schreiben lasse, so kann es lange nicht so schwer sein, sie in gewisse Regeln zu bringen und diese Regeln auszuüben, als es schwer gewesen ist, die Kunst zu erfinden, wie man die Schritte und Figuren eines wohl von acht Personen getanzten Ballets in Noten schreiben könne, besonders da heut zu Tage diese Schritte so sehr verschieden und diese Figuren so sehr durch einander gewunden sind. Und gleichwohl ist Feuillée mit Erfindung dieser Kunst zu Stande gekommen, und seine Noten lehren auch sogar die Tänzer, wie sie sich mit den Armen betragen sollen. Ich will nur noch dieses hinzufügen: Seine „Choreographie" ist nicht eher als im Jahr 1706 ans Licht getreten, und dennoch können sie seine Kunstverwandten sowohl in Frankreich als in andern Ländern schon fertig lesen.

Zehnter Abschnitt.

Fortsetzung der Beweise, daß die Alten ihre Declamation in Noten geschrieben. Von den Veränderungen, die zu den Zeiten des Augustus in der Declamation der Römer gemacht worden. Die Veränderungen, welche unter Ludewig XIV. mit dem Tanze und der Musik vorgenommen worden, werden damit verglichen.

Wir wollen auf die historischen Beweise zurückkommen, daß die Alten die Declamation ihrer theatralischen Stücke wirklich in Noten geschrieben. Sie sind hier von einem weit größern Gewichte als auf bloße Möglichkeiten sich stützende Vermuthungen.

So oft Cicero von der Declamation der dramatischen Verse redet, so oft redet er auch ganz anders davon, als wir von der Declamation der Verse des Corneille reden, welche willkürlich ist. Cicero redet von der Declamation der dramatischen Verse als von einer festgesetzten Melodie, nach welcher man beständig diese Verse ausgesprochen. Er redet davon als von einer Schönheit, die mit den Versen, welche er anführt, ebenso genau verbunden sei als die Schönheit, welche aus dem Inhalte und aus der Wahl der Worte entspringet. Nachdem Cicero einige Zeilen aus einer Tragödie angeführt, setzt er hinzu: „Es sind dieses vortreffliche Verse; der Inhalt, der Ausdruck, die Modulation, Alles ist darin traurig.“ Praeclarum carmen, est enim rebus, verbis et modis lugubre.*) Nicht anders würden wir ein Recitativ aus den Opern des Lulli loben.

Cicero redet in verschiednen Orten seiner Werke von den theatralischen Stücken des Livius Andronicus, des Ennius und des Nävius, dreier Dichter, welche ohngefähr zweihundert Jahr vor ihm gelebt hatten, nicht anders als von Declamationen, die man zu den Zeiten der Verfasser componiret habe, und deren man sich noch itzt zu seiner Zeit bediene. Wäre nun aber diese Declamation nicht aufgeschrieben gewesen, wie hätte sie sich so lange erhalten können? Man urtheile selbst, ob ich an dem Sinne des Cicero etwas ändre. „Wir haben“, sagt er, „anstatt der einfachen und ernsthaften Musik in den Stücken des Nävius und Livius Andronicus eine so muthwillige Musik einführen sehen, daß die Schauspieler, um dem Tacte derselben zu folgen, sich zu

*) *Quaest. Tuscul.* lib. V.

winden, die Augen zu verdrehen, den Kopf hin und her zu werfen, mit einem Worte, als Unsinnige sich zu betragen genöthiget sind." Und auf diese Art erklärt er sich, nachdem er vorher gesagt, daß Plato nicht so ganz Unrecht habe, wenn er behaupte, man könne die Musik in einem Lande nicht verändern, ohne daß diese Veränderung nicht auch eine merkliche Veränderung in den Sitten der Einwohner hervorbringen sollte. Ego nec tam valde id timendum nec plane contemnendum puto. Illa quidem musica, quae solebant quondam complecti severitatem jucundam Livianis et Naevianis modis, nunc videtis, ut eadem exultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torqueant.*) Wir haben schon gesehen, daß die Geberden der Schauspieler dem Tacte ebensowohl unterworfen waren als die Recitation selbst.

Zu den Zeiten des Cicero fing man also an, die theatralische Declamation zu verändern. Und hundert Jahr nach dem Cicero fand Quintilian diese Declamation schon so voller weibischen Töne und so geil, daß er zwar sagt, man müßte die Kinder Musik lernen lassen, sogleich aber auch hinzusetzt, er verstehe darunter nicht, daß man ihnen einen Geschmack an derjenigen Musik beibringen solle, welche zu seiner Zeit auf der Bühne herrschte. „Ihre Gesänge", fährt er fort, „sind so voller Unverschämtheit und Geilheit, daß man ihnen mit Recht vorwerfen kann, daß sie die wenige männliche Tapferkeit, die uns noch übrig war, völlig erstickt haben." Non hanc a me praecipi, quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit.**) Die Alten alle glaubten steif und fest, daß der Charakter derjenigen Musik, welche in diesem oder jenem Lande am Gebräuchlichsten war, einen sehr großen Einfluß auf die Sitten der Einwohner habe. Wollten wir wohl eine so allgemeine Meinung, die sich auf geschehene Dinge gründete, auf Dinge, die Diejenigen, die davon geschrieben, selbst mit angesehen, zu verwerfen wagen, da wir doch nur einen so unvollkommenen Begriff von der Musik der Alten haben? Die Philosophie, von welcher unser Jahrhundert so besonders Profession macht, mag darüber richten. Man kann itziger Zeit sogar an denjenigen Orten, wo die Einwohner von verschiedner Religion sind, bemerken, daß sie nach geendetem Gottesdienste nicht wieder mit ebenderselben Gemüthsverfassung aus der Kirche gehen. Dieser flüchtige Eindruck wird sogar zu einer Gewohn-

*) *Cic. De legib.*, lib. II.
**) *Quint. Inst.* lib. prim. cap. 12.

heit, und in einigen von diesen Ländern ist der Regent genöthiget worden, das protestantisch gewordene Volk durch öffentliche Edicte des Sonntags nach dem Gottesdienste zu denjenigen Ergetzlichkeiten anhalten zu lassen, die es sich von freien Stücken zu machen pflegte, ehe es mit seinem Glaubensbekenntnisse zugleich die äußerliche gottesdienstliche Verehrung veränderte. Doch wir wollen diese Materie, die sehr bald gar zu ernsthaft werden möchte, verlassen und uns wieder zu unsrer vorhabenden Sache wenden.

Diejenigen, welche keine andern Bühnen kennen als die französische, werden den ganzen Sinn der Stelle des Quintilian's, die ich eben itzt angeführt habe, nicht sogleich begreifen. Ob man gleich verschiedne ziemlich schlüpfrige Stücke auf derselben gesehen hat, so hat man doch noch immer eine große Anständigkeit, sowohl in den Tönen als in den Geberden dabei beobachtet. Allein es giebt Bühnen in andern Ländern, auf welchen die Schauspieler täglich in den vom Quintilian getadelten Fehler fallen, indem sie alle die Töne und alle die Accente, um mich nicht umständlicher einzulassen, nachahmen, welche die brünstigsten Personen hören lassen, wenn sie sich endlich in völliger Freiheit sehen.

Wenn man die „Dichtkunst" des Horaz lieset, so sieht man wohl, daß der Fehler, welchen Quintilian der theatralischen Declamation seiner Zeit vorwirft, daher gekommen sei, weil man sie, sowohl von Seiten der Recitation als von Seiten der Geberden, lebhafter, affectreicher und nachdrücklicher machen wollen, als sie in den vorhergehenden Zeiten gewesen. Da Horaz nach dem Cicero und vor dem Quintilian geschrieben hat, so wird es nicht undienlich sein, dasjenige zu untersuchen, was er von den Veränderungen, die zu seiner Zeit mit der theatralischen Declamation gemacht worden, und von dem Unterschiede sagt, der sich damals zwischen der alten und neuen Art zu recitiren fand.

„Vordem", sagt Horaz, „bediente man sich zum Accompagniren und zur Unterstützung der Chöre noch keiner Flöten, die mit den Trompeten gleichen Umfang haben, und die man mit Ringen von Messing umlegen muß. Man brauchte auf dem Theater nichts als sehr einfache Blasinstrumente, die noch sehr wenig Löcher hatten und also von einem sehr kleinen Umfange waren."

Tibia non, ut nunc, orichalco vincta, tubaeque
Aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco
Adspirare et adesse choris erat utilis.*)

*) *Horat. De art. poet.*

„Allein itzt“, fügt Horaz hinzu, „ist es ganz anders. Erstlich ist die Bewegung des Tacts beschleuniget worden, und man bedient sich, um sie festzusetzen, solcher Abmessungen, dergleichen man sich vorher nie bedient; und hierdurch hat die Recitation ihr altes gesetztes Wesen verloren.“

Accessit numerisque modisque licentia major.

„Auch hat man“, fährt Horaz fort, „den Instrumenten einen weitern Umfang gegeben, als sie vordem hatten. Da also die Töne, nach welchen man declamirt, vermehrt worden, so sind auch mehr verschiedne Klänge in die Recitation gebracht worden, als man vormals hineinbrachte. Die Schauspieler müssen itzt weit mehr Töne aus ihrer Lunge herausholen als sonst, wenn sie diesen neuen Instrumenten folgen wollen, deren Saiten sie ohne Schonen bestrafen, sobald sie den geringsten Fehler begehen. Denn in der That, je gesangreicher eine Declamation war, desto merklicher mußten die Fehler Desjenigen, der sie ausführte, werden.“

Man erlaube mir, daß ich mich zur Erläuterung dieser Stelle des Horaz einer Vergleichung, die von dem Kirchengesange genommen ist, bedienen darf. Der h. Ambrosius ließ bei dem Gesange, den man noch itzt den Ambrosianischen nennet, nicht mehr als vier M o d o s anbringen, welche die a u t h e n t i s c h e n heißen. Dadurch nun ward der Gesang zwar weit ernsthafter, zugleich aber auch weniger schön und ausdrückend. Von den funfzehn Saiten oder den funfzehn Hauptnoten, aus welchen das System der harmonischen Musik bestand, wurden auch sogar vier Töne, nämlich der höchste Ton und die drei tiefsten Töne, in dem Ambrosianischen Gesange ganz und gar nicht gebraucht. Als ihn der h. Ambrosius componirte, waren die Bühnen noch offen, und man recitirte auf denselben in eben der Sprache, in welcher man in der Kirche sang. Allem Ansehen nach wollte dieser heilige Mann also nicht haben, daß man in der Kirche die dem Theater eigenthümlichen und am Meisten auf demselben gebräuchlichen Töne hören sollte. Der h. Gregorius, welcher den sogenannten Gregorianischen Gesang, ungefähr funfzig Jahr*) nachdem die Bühnen verschlossen worden, angab, brauchte acht M o d o s dabei, indem er zu den vieren, deren sich der h. Ambrosius bedient hatte, noch die sogenannten p h l a g a l e s hinzuthat. Es wurden also in dem Gregorianischen Gesange alle funfzehn Saiten der alten

*) Gegen das Jahr 590.

Musik angebracht, und alle Menschen fanden, daß der Gregorianische Gesang dem Ambrosianischen so sehr an Schönheit vorzuziehen sei, daß die gallischen Kirchen zur Zeit unsrer Könige vom zweiten Stamme den Ambrosianischen Gesang zu brauchen aufhörten und den Gregorianischen dafür einführten.

Ich lasse den Horaz wieder das Wort ergreifen. „Zu gleicher Zeit sahen sich die Schauspieler genöthiget, ihre Geberden sowohl als ihre Aussprache zu beschleunigen, weil man die Bewegung des Tacts geschwinder gemacht hatte. Ihre übereilte Declamation schien also eine ganz neue Art zu recitiren zu sein. Endlich war es auch nothwendig geworden, daß der Instrumentenspieler, welcher so schwer zu treffende Töne angeben sollte, oft von einer Seite der Bühne zu der andern gehen mußte, damit die Schauspieler seine Töne in der Nähe desto besser hören könnten. Unsere theatralische Declamation ist also so lebhaft und so heftig geworden, daß der Schauspieler, welcher als eine Person, die über die Zukunft Betrachtungen anstellt, ganz gesetzt recitiren sollte, die allerweisesten Lehrsprüche mit mehr Bewegungen herausstößt, als kaum die Priesterin zu Delphos machte, wenn sie ihre Orakel vom Dreifuße kundthat."

Sic priscae motumque et luxuriam addidit arti
Tibicen traxitque vagus per pulpita vestem;
Sic etiam fidibus voces crevere severis,
Et tulit insolitum eloquium facundia praeceps,
Utiliumque sagax rerum et divina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

Die übereilten Geberden dieser Schauspieler mußten freilich Denjenigen als convulsivische Bewegungen vorkommen, die an eine einfache und langsame Recitation gewöhnt waren. Ebenso würden Zuschauer, die nichts Anders als englische Komödien hätten spielen sehen, das Spiel italienischer Komödianten für die Declamation unsinniger Leute halten. Die neue Art zu recitiren wird den Römern also anfangs sehr außerordentlich geschienen haben; doch werden sie sich auch bald daran gewöhnt haben, weil man sich sehr leicht an solche Neuigkeiten gewöhnt, welche mehr Thätigkeit und mehr Leben in die theatralischen Vorstellungen bringen.

Man kann sogar mit gutem Grunde glauben, daß die erste Ursache, warum die theatralische Declamation zu den Zeiten des Cicero verändert worden, diese gewesen, weil die Römer, die seit

hundert Jahren mit den Griechen viel umgegangen waren und bei ihnen die Künste und Wissenschaften studirten, ihre ganze Art auszusprechen damals veränderten, und das Theater also weiter nichts that, als daß es der Welt folgte und sich nach seinem Muster bequemte.

Cicero sagt es uns selbst, daß die Aussprache der Römer zu seiner Zeit von der Aussprache ihrer Vorfahren sehr unterschieden gewesen. Sie war mit Accenten und mit Abänderungen der Stimme überhäuft worden, die man von der Aussprache der Fremden nachgeahmet hatte. Und dieses eben nennt Cicero eine neue, von auswärts eingeführte Mode, peregrinam insolentiam. „Urtheile“, läßt dieser Schriftsteller den Crassus sagen, „von der alten Aussprache nach der Art, mit welcher noch itzt einige Frauenzimmer aussprechen! Da das Frauenzimmer weniger unter die Leute kömmt als die Mannspersonen, so verändern sie auch weniger ihre Aussprache, die sie in der Jugend erlernt haben. Wenn ich meine Schwiegermutter Lälia“, fährt Crassus fort, „reden höre, so kömmt es mir vor, als ob ich die Stücken des Plautus und Nävius recitiren hörte; denn ihre Aussprache ist ganz einfach, ohne Nachdruck und ohne die Accente und Veränderungen der Stimme, die wir aus andern Sprachen hinübergenommen haben. Kann ich nicht mit Recht glauben, daß der Vater der Lälia ebenso gesprochen habe, als sie spricht?“ Equidem cum audio socrum meam Laeliam (facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod, multorum sermonis expertes, tenent semper, quae prima didicerunt), sed eam sic audio, ut Plautum mihi ac Naevium videar audire, sono ipso vocis ita recto et simplici, ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum ejus patrem judico.*) Wir haben diese Stelle schon angeführt, um zu zeigen, daß die Declamation der theatralischen Stücke kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sei, weil sie der gewöhnlichen Art zu reden so gar sehr beigekommen. Die Völker können ihre Aussprache verändern, ebensowohl als sie ihre Sprache verändern können. Unter der Regierung Heinrich's IV. schlich sich an dem französischen Hofe der gasconische Ton und Accent ein. Allein diese Mode hörte mit der Regierung dieses Königs auf, welcher die Gasconier liebte und sie vorzüglich vor allen seinen Unterthanen beförderte, weil er in ihrer Provinz war geboren und erzogen worden.

*) *Cic. De orat.*, lib. III.

Nothwendig müssen diejenigen Personen, welche eine Sprache reden, deren Aussprache geschwinder und accentuirter geworden ist, auch geschwindere und häufigere Geberden machen. Dieses folgt aus der Organisation des menschlichen Körpers. Gestus cum ipsa orationis celeritate crebrescit, sagt Quintilian.*) Und in der That setzt auch dieser Schriftsteller, nachdem er die Regeln des Cicero wegen der Geberden des Redners gelobt, hinzu: „Wir sind heut zu Tage an lebhaftere Geberden gewöhnt. Wir fordern daher auch von dem Redner diese heftigere Action.“ Sed jam recepta est actio paulo agitatior, etiam et exigitur.

Der jüngere Plinius, welcher des Quintilianus Schüler gewesen war, schreibt an einen seiner Freunde, „daß er sich ihm dasjenige, was die Redner, die er eben gehört habe, gesprochen, und mit was für einer weibischen Verzärtlung der Stimme sie es gesprochen, zu erzählen schäme.“ Pudet referre, quae et quam fracta pronuntiatione dicantur.**) Eine Declamation, die man gar zu ausdrückend machen will, muß nothwendig in die zwei entgegengesetzten Fehler fallen. Manchmal wird sie allzu hochtrabend und mit ausschweifenden Abänderungen der Stimme allzu angefüllt sein, und manchmal wird die Recitation in das gar zu Kraftlose fallen. Daher wirft auch Plinius der Declamation, die er tadelt, vor, daß sie nicht selten in ein Geschrei ausarte, immodicum insolitumque clamorem. Ebendieser Schriftsteller führt noch an, daß Domitius Afer, ein in der römischen Geschichte berühmter Redner, der sich ohngefähr dreißig Jahr nach dem Tode des Cicero zuerst vor Gerichte hören ließ, die neue Art zu declamiren den Verlust der Beredsamkeit genannt habe. „Artificium hoc periit,“ sagte er, nachdem er einige junge Leute ihre Reden hatte halten hören. Allein die Kritik des Afer war vielleicht ein übertriebner Tadel. Wenigstens ist so viel gewiß, daß dieser Redner in einem Geschmacke declamirte, der demjenigen, welchen er hier tadelt, ganz entgegengesetzt war, indem er Alles sehr ernsthaft und langsam aussprach. Cum apud Centumviros diceret graviter et lente, hoc enim illi actionis genus erat, sagt Plinius, indem er von dem Afer spricht. Meine Absicht ist auch gar nicht, durch Anführung dieser Stellen zu beweisen, daß die Römer Unrecht gethan, indem sie ihre Art zu declamiren geändert, sondern ich will nur zeigen, daß sie sie wirklich verändert,

*) *Quint. Inst.* l. XI. c. 3.
**) *Plin. Epist.* 14. lib. XII.

und zwar zu den Zeiten des Cicero zu verändern angefangen haben.

Freilich wird man allem Ansehen nach die Sachen übertrieben haben, weil der Mittelweg immer am Schwersten zu halten ist, und weil ohne Zweifel die Componisten der Declamation, die Instrumentisten und die Schauspieler sich um die Wette werden bestrebt haben, Einer den Andern in Ansehung des Ausdrucks zu übertreffen. Dieses ist das gewöhnliche Schicksal aller Neuigkeiten, an welchen das Publicum Geschmack findet. Nur wenige Künstler bleiben innerhalb den Schranken, welche die Vernunft vorschreibt, die meisten übertreten sie und verfallen in Ausschweifungen.

Das Schicksal, welches die Musik in Frankreich seit achtzig Jahren gehabt hat, ist dem Schicksale sehr ähnlich, welches die Declamation zu den Zeiten des Cicero hatte. Vor hundertundzwanzig Jahren waren die Gesänge, die in Frankreich componirt wurden, überhaupt zu reden, weiter nichts als eine Folge von langen Noten und das, was die Tonkünstler manchmal *du gros Fa* nennten. Das Tempo bei der Ausführung war sehr langsam. Die Sänger und Instrumentisten waren es gar nicht einmal fähig, eine schwerere Musik aufzuführen. Man dachte gar noch nicht einmal daran, andre Musiken zu componiren. Vielleicht hatte man in den vorhergehenden Zeiten mehr davon verstanden; allein man war davon abgekommen. Es haben mich Alle, die unsre Musik und die Geschichte unsrer Musik am Besten verstehen, und die ich vorher allezeit um Rath gefragt, ehe ich etwas niedergeschrieben, versichert, daß vor hundertundzwanzig Jahren unsre Musik in der Verfassung gewesen sei, wie ich sie itzt angegeben habe. Die Nothwendigkeit hatte noch nicht einmal sie tactmäßig aufzuschreiben gelehrt. Wie sehr hat sich der Geschmack seitdem verändert! Die Fortschreitung in unserm Gesange ist so eilig geworden, daß sie nicht selten ohne Anmuth und Ausdruck ist.

Diese Veränderung hat noch zu einer viel größern Veränderung in unsern Tänzen, und besonders in unsern theatralischen Tänzen Anlaß gegeben. Vor achtzig Jahren war das Tempo in allen unsern Stücken für die Ballets ein sehr langsames Tempo, und ihr Gesang, wenn ich mich dieses Ausdrucks hier bedienen darf, hielt auch in seiner größten Munterkeit noch immer einen gesetzten Schritt.

Man führte diese Tanzstücke mit Lauten, Theorben und

Violinen aus, wozu man noch einige Violons fügte, und Schritte und Figuren der auf solche Stücke componirten Ballets waren langsam und einfach. Die Tänzer konnten in ihrem Betragen alle mögliche Anständigkeit beobachten, weil die Ballets, die sie auszuführen hatten, wenig von den ordentlichen Bodentänzen unterschieden waren.

Kaum aber hatte der kleine Molière an zwei oder drei Stücken gewiesen, daß man etwas Bessers machen könne, als Lulli erschien und für die Ballets Stücke zu componiren anfing, die man geschwinde Stücke nennt. Weil nun die Tänzer, welche die auf solche Stücke verfertigten Ballets ausführen mußten, genöthiget waren, sich viel geschwinder und lebhafter zu bewegen, als sich noch keine Tänzer vorher bewegt hatten, so behaupteten nicht wenig Leute, daß man den guten Geschmack im Tanzen zu verderben suche und nichts als Gaukelspiele einführen wolle. Die Tänzer selbst konnten sich nicht anders als mit vieler Mühe in diese neue Melodien schicken, und oft mußte Lulli selbst die Entreen verfertigen, die er nach den Stücken, wovon ich rede, wollte tanzen lassen. Er mußte zum Exempel die Schritte und Figuren in der Chaconne des „Cadmus" verfertigen, weil Beauchamps, welcher damals seine Ballets machte, sich nicht recht in den Charakter dieses Stücks schicken konnte.

Die glückliche Aufnahme, welche die geschwinden Tanzstücke erhielten, brachte den Lulli auf den Einfall, noch andre zu componiren, welche zugleich geschwind und charakterisirt waren. Man nennt charakterisirte Tanzstücke gemeiniglich solche, deren Gesang und Rhythmus den Geschmack einer besondern Musik nachahmen, und von der man sich einbildet, daß sie gewissen Völkern oder wohl gar gewissen fabelhaften Personen aus dem Alterthume eigen gewesen, die vielleicht niemals existirten. Die Einbildungskraft erfindet sich also diesen Gesang und diese Musik nach dem, was sie von dem Charakter derjenigen Personen gehört hat, welchen der Tonkünstler diese seine Tanzstücke leihen will. Und aus der Uebereinstimmung der Stücke mit diesem Begriffe, welcher für sich zwar unbestimmt, aber dennoch ohngefähr bei allen Menschen ebenderselbe ist, beurtheilet man ihre Schicklichkeit; denn auch diese eingebildete Musik hat, wie wir schon gesagt haben, ihre Wahrscheinlichkeiten. Ob wir gleich niemals die Musik des Pluto gehört haben, so glauben wir dennoch eine Art von Wahrscheinlichkeit in den Violinstücken zu finden, nach welchen Lulli das Gefolge des Höllengottes in dem vierten Aufzuge der

Oper „Alceste" tanzen läßt, weil diese Stücke ein ruhiges und ernstes Vergnügen, oder wie Lulli selbst sagt, eine verhüllte Freude verrathen. Die charakterisirten Stücke sind auch wirklich in Ansehung der Hirngespenster, die sich unsre Einbildungskraft erschaffen hat, aller Arten des Ausdrucks ebensowohl fähig als andre Stücke. Sie drücken zwar eben das aus, was die andern ausdrücken, allein sie drücken es in einem besondern und der Wahrscheinlichkeit gemäßen Geschmacke aus, die wir uns erdacht haben.

Weil die Balletmeister, deren sich Lulli bediente, nicht ebenso geschwind vollkommen wurden als er, so sah er sich noch oft genöthiget, die Ballets auf charakterisirte Stücke selbst zu machen. Ein halb Jahr vor seinem Tode machte er noch selbst das Ballet auf das Stück, nach welchem er die Cyklopen in dem Gefolge des Polyphemus*) wollte tanzen lassen. Allein nach der Zeit haben sich die Tänzer so sehr verbessert, daß sie noch weiter gegangen als die Tonkünstler selbst und diesen oft Anlaß zu Melodien von einem ganz neuen Charakter gegeben haben, so wie sie sich zu den Ballets schickten, welche die Tänzer selbst erfunden hatten.

Durch diese Nacheifrung haben die Ballets und die Melodien eine Mannichfaltigkeit und Zierlichkeit bekommen, die sie vordem nicht hatten. Vor ungefähr sechzig Jahren tanzten die Faune, die Schäfer, die Bauern, die Cyklopen und die Tritone fast auf einerlei Art. Itziger Zeit aber sind die Tänze in verschiedne Charaktere eingetheilt. Wenn ich mich nicht irre, so zählen die Kunstverwandte derselben bis sechzehn, deren jeder auf der Bühne seine eigenthümlichen Schritte, Stellungen und Figuren hat. Die Weibspersonen selbst haben sich nach und nach mit diesen Charakteren abgegeben, und sie drücken sie in ihren Tänzen ebensowohl aus als die Mannspersonen.

Ich will nicht in Abrede sein, daß man nicht manchmal unsere Musik und unsern Tanz eben dadurch, weil man sie allzu sehr bereichern und allzu ausdrückend machen wollen, sollte verdorben haben. Allein dieses ist das unvermeidliche Schicksal aller Künste, wenn sie einer gewissen Vollkommenheit zueilen. Es finden sich immer Künstler, welche die Grenzen überschreiten und ihre Werke verunstalten, weil sie ihnen allzu viel Zierlichkeit geben wollen. Diejenigen, welche für den alten Geschmack sind, führen zu ihrer Rechtfertigung gemeiniglich die Ausschweifungen an, in welche die Künstler fallen, die Alles, was sie machen, übertreiben, und

*) In der Oper „Galatea".

wollen daher beweisen, daß der neue Geschmack verwerflich sei. Allein das Publicum, welches die Mängel der Kunst und die Fehler des Künstlers zu unterscheiden weiß, hält neue Erfindungen deswegen nicht für schlecht, weil sie hier und da gemißbraucht werden. Und daher hat es sich auch an die neue Art, auf dem Theater zu tanzen, so wohl gewöhnt, daß es nunmehr den Geschmack im Tanzen, welcher vor sechzig Jahren herrschte, für sehr elend halten würde. Diejenigen, welche unsre theatralischen Tänze stufenweise zu ihrer itzigen Vollkommenheit haben gelangen sehen, sind nicht so sehr darüber erstaunt als die Fremden, welche seit langer Zeit in Frankreich nicht gewesen sind und daher diese Verbesserung nicht anders als für eine schleunige Veränderung halten können. Nach dieser Ausschweifung, welche eine wichtige Stelle des Horaz ganz handgreiflich zu erklären scheinet, wollen wir auf die theatralische Declamation der Alten wieder zurückkommen. Das, was ich von der Art, wie sie ausgeführt wurde, sagen werde, wäre allein hinlänglich gewesen, mein ganzes Vorgeben zu beweisen.

Elfter Abschnitt.

Die Römer theilten oft die theatralische Declamation zwischen zwei Schauspieler, deren einer recitirte, indem der andre die Geberden machte.

Oft ward die Declamation verschiedner Scenen in dramatischen Stücken zwischen zwei Schauspieler getheilt. Der Eine mußte recitiren, und der Andre mußte die Geberden machen. Wie hätten aber diese zwei Schauspieler mit einander übereintreffen können, wie hätten Beide mit dem Accompagnement einerlei Fall beobachten können, wenn die Declamation nicht abgeredet gewesen wäre, so daß Jeder genau gewußt, was sein Gefährte zu thun habe, und in wie viel Zeit er es thun müsse? War dieses aber wohl ohne etwas Geschriebnes möglich? Wir wollen zu den Beweisen schreiten. Nachdem Titus Livius die Geschichte der ersten theatralischen Vorstellungen zu Rom beschrieben, nachdem er von den ersten Progressen in diesen Vorstellungen dasjenige gesagt, was wir im vorhergehenden Abschnitte angeführt haben, so erzählt er zur Fortsetzung der Geschichte der römischen Bühne diejenige Begebenheit, welche zur Theilung der Declamation

Anlaß gegeben, und sagt sogar die Gründe, warum dieser Gebrauch als der beste beibehalten worden.

„Livius Andronicus, ein berühmter Dichter, welcher ohngefähr fünfhundertundvierzehn Jahr nach Erbauung der Stadt und ohngefähr hundertundzwanzig Jahr nach Eröffnung der Bühnen zu Rom lebte, spielte in einem von seinen Stücken selbst mit. Es war damals Mode, daß die dramatischen Dichter selbst mit auf die Bühne traten und eine Person in ihren Spielen vorstellten. Das Volk, welches sich die Freiheit herausnahm, die es sich noch itzt in Frankreich und Italien nimmt, indem es sich diejenigen Stellen, die ihm gefallen, wiederholen läßt, das Volk, sage ich, schrie so oft *Bis* und ließ den armen Andronicus zu so oft wiederholten Malen recitiren, daß er ganz heischer ward. Da er also nicht mehr declamiren konnte, so ließ es sich das Volk gefallen, daß er einen Sclaven vor den Instrumentisten stellen durfte, welcher die Verse recitiren mußte, und unterdessen machte Andronicus ebendieselben Geberden, die er, als er selbst recitirte, gemacht hatte. Nunmehr merkte man, daß seine Action viel lebhafter sei, weil er alle seine Kräfte auf die Geberden allein wenden konnte und die Mühe zu recitiren einem Andern oblag. Man kam also", fährt Livius fort, „auf den Einfall, die Declamation zwischen zwei Schauspieler zu theilen und, so zu reden, nach dem Tacte der Geberden recitiren zu lassen. Dieser Gebrauch ist auch so durchgängig angenommen worden, daß die Schauspieler nun weiter nichts als die dialogischen Zeilen selbst recitiren." Livius — — idem scilicet, quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta.*) Ich werde hoffentlich nicht erst sagen dürfen, wie wichtig das Zeugniß des Livius in dieser Sache sei, und wie wenig ihm alle nur mögliche Vernünfteleien anhaben können. Jedermann muß mir diese Wahrheit zugestehen.

Die angeführte Stelle braucht weiter keine Auslegung als eine authentische Erklärung der Worte *canticum* und *diverbium*. Wir finden sie bei dem Diomedes. Nachdem dieser alte Sprachlehrer gesagt, daß die theatralischen Stücke aus Chören, aus

*) *Tit. Liv. Hist.* lib. VII.

Dialogen und Monologen bestünden, so setzt er hinzu: „Die Dialogen sind diejenigen Stellen eines Stücks, wo verschiedne Personen mit einander reden. Die cantica oder Monologen sind diejenigen Stellen, wo nur ein Schauspieler ganz allein redet, oder wenn ja eine zweite Person noch auf der Bühne ist, diese zweite Person dennoch mit der ersten nicht im Gespräche ist und das, was sie zu sagen hat, nur beiseite sagt." Membra comoediarum tria sunt, diverbium, canticum et chorus. Diverbia sunt partes comoediarum, in quibus diversorum personae versantur. In canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duae fuerint, ita debent esse, ut ex occulto una audiat et eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat.*) Man muß bedenken, daß diese Stellen eines dramatischen Stücks, welche die Alten cantica nennten, gemeiniglich die alleraffectreichsten sind, weil die Person in völliger Freiheit zu sein glaubet und daher ihren geheimsten und ungestümsten Empfindungen, die sie in den andern Scenen zurückhalten oder verstecken mußte, den Ausbruch läßt.

Von dem Gesange oder der harmonischen Declamation dieser canticorum kann man sich einigermaßen aus dem einen Begriff machen, was Quintilian davon sagt, ob er gleich nur im Vorbeigehen davon redet. Indem er über eine gewisse Stelle aus der Rede des Cicero für den Milo seine Betrachtungen macht, die in der Aussprache nicht anders als sehr emphatisch sein müsse, so sagt er, daß sie etwas vom cantico an sich habe. „Man sieht wohl," setzt Quintilian hinzu, „daß man sie unmöglich recitiren könne, ohne den Kopf ein Wenig zurückzuwerfen, welches natürlicher Weise von selbst geschieht, wenn man etwas mit Nachdruck vortragen will. Die Stimme findet einen freiern Ausgang, wenn man den Kopf in dieser Stellung hält." Pleniore tamen haec canali fluunt: *Vos, Albani tumuli atque luci* etc., nam cantici quiddam habent sensimque resupina sunt.**) Auch sagt Quintilian an einem andern Orte, welchen wir schon angeführt haben, um zu erweisen, daß die Declamation kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sei, „daß zwar ein Knabe, welchen man Poeten lesen läßt, sie anders lesen müsse als Prosa, allein er muß seine Stimme doch nicht so sehr abändern, als ob er ein canticum auf dem Theater recitire." Sit autem lectio

*) *De arte grammat.*, lib. III. p. 4.
**) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.

virilis et cum suavitate quadam gravis, non quidem prosae similis, quia carmen est et poetae canere se testantur: non tamen in canticum dissoluta.*)

Da Livius weiter nichts thut, als daß er den Ursprung des zu seiner Zeit üblichen Gebrauchs erzählt, so würde ich mir es gewiß nicht in den Sinn kommen lassen, seine Erzählung durch das Zeugniß andrer Schriftsteller zu bekräftigen, wenn die Sache, die er uns meldet, nicht gar zu sonderbar scheinen möchte. Da sie aber nur allzu Vielen nicht anders als sehr seltsam vorkommen kann, so wird es nicht undienlich sein, noch einige andre Stellen aus den Alten anzuführen, welche eben das sagen, was Livius gesagt hat.

Valerius Maximus, welcher unter dem Tiberius schrieb, erzählt die Begebenheit des Andronicus fast mit ebendenselben Ausdrücken als Livius. „Andronicus", sagt er, „spielte in einer von seinen Tragödien und ward von den Zuschauern genöthiget, eine gewisse Stelle so oft zu wiederholen, daß er ganz heischer ward und die Verse von einem seiner Sclaven unter dem Accompagnement eines Instrumentisten recitiren lassen mußte, mittlerweile er selbst die Geberden machte." Is sui operis actor, cum saepius a populo revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri et tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.**)

Lucianus***) in dem Werke, welches er von der Tanzkunst, so wie sie bei den Alten war, geschrieben hat, sagt bei Gelegenheit der tragischen Personen, daß man sie von Zeit zu Zeit einige tragische Verse aussprechen höre, und daß sie bei Aussprechung derselben auf weiter nichts dächten, als die Töne wohl herauszubringen, indem die Künstler und die Dichter, welche die Stücke auf das Theater gebracht, für das Uebrige schon gesorgt hätten. Einige Zeilen darauf fügt er hinzu: Vor diesem machte ebenderselbe Schauspieler, welcher recitirte, auch die Geberden; weil aber die Action das freie Athemholen verhindert und der Aussprache folglich schadet, so hat man Denjenigen, welche die Geberden machen, Sänger zugegeben, welche für sie recitiren. Aulus Gellius, ein Zeitverwandter des Lucian's, sagt, „die Sänger, welche zu seiner Zeit, ohne sich zu bewegen, recitirten, hätten auf dem alten Theater Beides gethan, Ge-

*) *Ibid.* lib. I. cap. 10.
**) *Val. Max.* lib. II. c. 4.
***) *Lucian. De orches.*

berden gemacht und recitirt." Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. *)

Alle diese Nachrichten werden auch noch von dem Zeugnisse des Donatus unterstützt, welcher ausdrücklich von dem Theater geschrieben hat. „Die Schauspieler", sagt er, wenn er von den Komödien des Terenz redet, „recitirten das Dialogische selbst, die *cantica* aber hatte nicht der Dichter, sondern ein geschickter Tonkünstler in Noten gesetzt." Diverbia histriones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a poeta, sed a perito artis musices factis. **)

Endlich gedenkt auch Isidorus Hispalensis, welcher wenigstens Leute konnte gekannt haben, die auf den alten römischen Bühnen Vorstellungen mit angesehen hatten, dieser unter zwei Schauspieler vertheilten Declamation. Er redet von einem gewissen Orte der Bühne und sagt, daß sich eben auf diesen Ort die Dichter und die Sänger der Tragödien und Komödien gestellet, wenn sie ihre Rollen recitiret, zu welchen die übrigen Schauspieler die Geberden gemacht. Man sieht nämlich aus der Geschichte des Livius Andronicus, welche Titus Livius erzählt, und aus verschiednen andern Stellen der Alten, daß die Dichter in ihren Stücken oft selbst gesungen, d. i., daß sie selbst diejenigen Stellen recitirt, welche die Geberdenmacher nicht recitirten. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus alii gestus edebant. ***) Vier Verse einer Sinnschrift der lateinischen Anthologie beschreiben einen Schauspieler sehr wohl, welcher zu dem, was andre Schauspieler recitiren, nachdem der Chorus zu reden aufgehöret, schickliche Geberden macht.

Ingressus scenam populum saltator adorat
  Sollerti spondens prodere verba manu;
Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis
  Quae resonat cantor, motibus ipse probat.

Wir wollen uns weiter unten erklären, warum wir *saltator* durch Schauspieler übersetzen.

Es wird nöthig sein, den Leser hier an drei Dinge zu erinnern. Erstlich daran, daß die Bühnen der Alten weit größer als unsre Bühnen waren, und daß sie weit weniger erleuchtet

*) *A. Gellius* lib. XX. cap. 2.
**) *Fragm. de trag. et comoed.*
***) *Isid. Orig.* lib. XVIII. cap. 44.

waren. Das Tageslicht, wie ich bald sagen werde, welches die alte Bühne erleuchten mußte, konnte sie nicht so helle machen, als es unsre theatralische Erleuchtungen thun können. Die Alten sahen also ihre Schauspieler nicht so in der Nähe und folglich auch nicht so deutlich, als wir unsre sehen. Zweitens daran, daß die alten Schauspieler in Masken spielten und man also an den Bewegungen des Mundes und der Gesichtsmuskeln nicht sehen konnte, ob sie redeten, oder ob sie nicht redeten. Folglich konnte der Zuschauer das Lächerliche auch nicht gewahr werden, welches man an zwei Personen zu finden glaubt, davon eine Geberden macht, ohne zu reden, und die andre in einem pathetischen Tone redet, ohne die Hände, die sie kreuzweis über einander gelegt hat, im Geringsten zu bewegen. Drittens daran, daß die Masken, deren sich die Schauspieler damals bedienten, die Stimme, wie wir weiter unten erklären werden, verstärken helfen und also nothwendig den Klang derselben so verändern mußten, daß man schwerlich unterscheiden konnte, ob zum Exempel Micion in den Canticis ebendieselbe Stimme habe, die er in den Gesprächen gehabt hatte. Allem Ansehen nach wird man wohl auch einen Sänger gewählt haben, dessen Stimme, so viel möglich, der Stimme des Schauspielers gleichgekommen, so daß es fast unmöglich gewesen, diese zwei Stimmen, die beide durch die Maske gegangen, von einander zu unterscheiden. Dieser Sänger stellte sich auf eine Art von Gerüste,*) welches gegen den tiefen Theil der Scene zuging.

Zwölfter Abschnitt.

Von den Masken der alten Schauspieler.

Es wird hier nicht undienlich sein, eine Ausschweifung über die Masken zu machen, womit sich die griechischen und römischen Komödianten, wenn sie spielten, den Kopf bedeckten. Sie wird dasjenige, was ich noch von der zwischen dem Geberdenmacher und Sänger vertheilten Declamation zu sagen habe, besser verstehen helfen. Aeschylus hatte diesen Gebrauch in Griechenland eingeführt. Diomedes sagt uns wohl, daß Roscius Gallus zuerst eine Maske auf das römische Theater ge-

*) *Isid. Orig.* lib. XVIII.

bracht habe, um den Fehler seiner schielenden Augen zu verbergen, allein er sagt uns nicht, wenn dieser Roscius gelebt habe. Personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis obversis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitos pronuntiabat.*) Dieser Gebrauch hat sich zum Theil auch sogar auf den neuern Bühnen erhalten. Verschiedne Personen der italienischen Komödie haben Masken vor. Und ob wir gleich niemals allen unsern Schauspielern Masken gegeben haben, welches die Alten thaten, so ist es doch noch nicht lange her, als man sich ihrer sehr öfters auf dem französischen Theater bei Vorstellung der Komödien bediente. Man bediente sich ihrer auch sogar dann und wann bei Vorstellung der Tragödien; und ob sie gleich nunmehr aus diesen gänzlich verwiesen sind, so sind sie es doch nicht aus jenen.

Bei den Alten spielten alle Schauspieler in Masken, und jede Gattung der dramatischen Dichtkunst hatte ihre besondre Masken. In dem Buche des Lucian's, welches *Περὶ γυμνασίων* überschrieben und als ein Gespräch zwischen dem Solon und dem Scythen Anacharsis abgefaßt ist, sagt dieser Letztere zum Solon, welcher von dem Nutzen der Tragödien und Komödien mit ihm gesprochen hatte: „Ich habe dergleichen an den Festen des Bacchus spielen sehen. In der Trägödie gehen die Schauspieler auf einer Art von Stelzen einher und haben Masken vor, die ein außerordentlich großes Maul aufsperren, aus welchem hochtrabende Worte und lehrreiche Sprüche nicht ohne Geräusch herausfahren. In der Komödie schreien die Schauspieler, welche nicht anders als gewöhnlich beschuhet und gekleidet sind, nicht so sehr, allein ihre Masken sind noch lächerlicher als jener ihre."

Vermittelst dieser Masken konnte der Schauspieler auch in der That dem Charakter, den er vorstellen sollte, so ähnlich aussehen, als er nur wollte. Die alten Schauspieler, die tragischen sowohl als die komischen, hatten derselben sehr viele und verschiedene. Major in personis observatio est apud comicos tragicosque, multis enim utuntur et variis.**) Diejenigen, die sich damals mit dem Th:ater abgaben, glaubten, daß einer Person von einem gewissen Charakter eine gewisse Gesichtsbildung so wesentlich zukomme, daß sie eine vollständige Kenntniß von dem Charakter dieser Person nicht anders ertheilen zu können ver-

*) *Diomed.* lib. III.
**) *Quint. in Pro.* lib. XI.

meinten, als wenn sie eine Abschilderung der dazu erforderlichen Maske beifügten. Sie fügten also nach der Beschreibung einer jeden Person, so wie man sie den dramatischen Stücken unter der Aufschrift Dramatis personae vorzusetzen gewohnt ist, auch eine Abschildrung dieser Masken bei; und diese Nachricht schien ihnen sehr nothwendig.

Diese Masken stellten auch in der That nicht blos die Gesichter vor, sondern den ganzen Kopf, ob er schmal oder breit, ob er kahl oder mit Haaren bedeckt, ob er rund oder spitzig sein sollte. Herr Perrault glaubte zwar das Gegentheil hiervon, allein er irrte sich. Es kann Niemanden die Fabel des Phädrus*) unbekannt sein, in welcher ein Fuchs, nachdem er eine tragische Maske sorgfältig betrachtet, ausruft: „Welcher vortrefflichen Gesichtsbildung kann es gleichwohl an Gehirn fehlen?"

Quanta species, inquit, cerebrum non habet?

Die Anmerkung, welche Herr Perrault hierüber macht, ist diese.**) Aesopus läßt einen Affen bei einem Bildhauer einen Kopf finden und legt ihm die Worte in den Mund: „Ein schöner Kopf, nur Schade, daß er kein Gehirn hat!" So wie es Aesopus erzählt, ist es recht gut, weil der Kopf dazu gemacht ist, daß er Gehirn haben soll; allein eben dieses von einer Maske oder Larve zu sagen, welche keines haben soll, und der man aus dem Mangel desselben auch keinen Vorwurf machen kann, ist ziemlich unwitzig. Was muß man für einen Geschmack haben, wenn man eine Fabel so verhunzen will! Allein die Maske, von welcher Phädrus redet, war mit dem Kopfe des Aesopus in einerlei Falle. Diese Masken bedeckten den ganzen Kopf des Schauspielers, und sie schienen allerdings dazu gemacht zu sein, Gehirn zu haben. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur die alte Handschrift des Terenz, welche sich in der Königl. Bibliothek befindet, oder auch den Terenz der Fr. Dacier aufschlagen.

Die Masken waren also dazu gut, daß man keinen Schauspieler mit einem verfallenen alten Gesichte die Person eines verliebten und geliebten Jünglings durfte spielen sehen. Hippolyt, Hercules und Nestor erschienen also niemals anders auf der Bühne als mit einem Kopfe, der sich zu ihrem bekannten

*) *Fab.* 7. lib. I.
**) *Parallèle,* tom. III. p. 307.

Charakter schickte. Das Gesichte, mit welchem der Schauspieler erschien, kam allezeit mit seiner Rolle überein, und man sahe niemals einen Komödianten die Rolle eines ehrlichen Mannes mit der Gesichtsbildung eines vollkommenen Betriegers spielen. „Die Componisten der Declamation," sagt Quintilian, „wenn sie ein Stück auf das Theater bringen, wissen sogar aus den Masken das Pathetische zu ziehen. In der Tragödie erscheint Niobe mit einem traurigen Gesichte, und Medea verkündiget uns gleich durch ihre wilde Gesichtsbildung ihren Charakter. Stärke und Stolz sind auf der Maske des Hercules gemalt. Die Maske des Ajax ist das Gesicht eines außer sich selbst gesetzten Menschen. Auch in der Komödie haben die Masken der Bedienten, der Sclavenhändler, der Schmarutzer, der Soldaten, der alten Weiber, der Buhlschwestern, der Person von groben Sitten alle ihren besondern und eignen Charakter. Man kann aus der Maske den strengen Alten von dem nachsehenden Alten unterscheiden, gesetzte und weise Jünglinge von ausschweifenden und liederlichen, ein junges Mädchen von einer ehrwürdigen Matrone. Wenn der Vater, auf dessen Zufriedenheit es besonders in der Komödie ankömmt, manchmal vergnügt und manchmal verdrießlich sein soll, so ist eine von den Augenbraunen auf seiner Maske gerunzelt, und die andre ist glatt; da er denn alle Aufmerksamkeit anwendet, den Zuschauern diejenige Seite seiner Maske zu zeigen, die sich zu seiner gegenwärtigen Stellung schickt." Auf diese Weise erklärt Herr Boindin*) die letzten Zeilen in der Stelle des Quintilian's, indem er nämlich annimmt, daß der Schauspieler, welcher diese Maske getragen, sich bald auf diese, bald auf eine andre Seite gewendet, um allezeit nur diejenige Seite des Gesichts zu zeigen, welche mit den Umständen, in welchen er sich befand, übereinkam; und dieses zwar in denjenigen Scenen, in welchen er seine Gemüthsverfassung verändern mußte, ohne daß er abgehen und hinter dem Theater seine Maske umtauschen konnte. Wenn zum Exempel dieser Vater vergnügt auf die Scene kam, so zeigte er gleich anfangs diejenige Seite seiner Maske, auf welcher die glatte Augenbraune war; wenn er aber seine Gemüthsverfassung änderte, so wußte er auf dem Theater eine so geschickte und ungezwungene Wendung zu machen, daß die Zuschauer die andre Seite mit der gerunzelten

*) In einer Abhandlung, die er der Akademie der schönen Wissenschaften übergeben.

Augenbraune zu sehen bekamen, indem er nur immer den halben Theil des Gesichts gegen die Zuschauer wandte. Die römischen Komödianten wendeten auf diesen Theil des Spiels eine ganz besondre Aufmerksamkeit. Itaque in iis, quae ad scenam componuntur, fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuantur, ut sit Niobe in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In comoediis vero praeter aliam observationem, qua servi, lenones, parasiti, rustici, milites, vetulae, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur, pater ille, cujus praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime Latinis actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat.*) Pollux sagt in seinem unten anzuführenden Werke**) etwas, das mir die sinnreiche und vernünftige Muthmaßung, die ich eben itzt angeführt habe, bestätigen zu können scheinet. Indem er nämlich von den Masken der Charaktere redet, sagt er, daß derjenige Alte, welcher in der Komödie die erste Rolle spiele, von einer Seite verdrießlich und von der andern heiter sein müsse. Desgleichen sagt er auch, wenn er von den charakterisirten Masken der Tragödie spricht, daß die Maske des Thamyris, dieses berüchtigten Wagehalses, welchem die Musen das Gesicht nahmen, weil er sie zum Wettstreite aufzufordern wagen durfte, zwei verschiedne Augen, ein blaues und ein schwarzes, haben müsse.

Besonders machten die Masken der Alten diejenigen vortrefflichen Stücke sehr wahrscheinlich, wo die Verwicklung aus der Irrung entsteht, nach welcher ein Theil der spielenden Personen die eine Person für die andre nimmt. Der Zuschauer, welcher sich selbst betrog, indem er zwei Schauspieler unterscheiden wollte, deren Masken einander so ähnlich waren, als man nur immer will, konnte sich leicht vorstellen, daß sich die spielenden Personen selbst betriegen müßten. Es machte ihm also keine Mühe, sich der Voraussetzung, auf welche die ganze Verwicklung des Stückes gegründet war, zu überlassen, anstatt daß diese Voraussetzung unter uns so unwahrscheinlich ist, daß sie uns fast gar nicht in den Kopf will. In den zwei Stücken, welche Molière und Renard aus dem Plautus nachgeahmt haben,***) unterscheiden

*) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.
**) *Onomast.* lib. IV. cap. 19.
***) „Amphitruo" und „Menächmi".

wir die Personen, welche zu der Verwirrung Anlaß geben, sehr genau als zwei unterschiedne Personen. Wie sollen wir uns nun einbilden können, daß sie von den übrigen spielenden Personen, welche sie doch noch näher sehen als wir, verwechselt würden? Wir haben es also blos der Gewohnheit, uns allen auf dem Theater gebräuchlichen Voraussetzungen zu überlassen, zu danken, daß uns auch die Knoten des „Amphitruo“ und der „Menächmen“ nicht anstößig scheinen, und ich wollte es Niemanden rathen, eine ganz neue Komödie zu verfertigen, deren Verwicklung sich auf eine solche Verwirrung gründete.

Die Masken hatten bei den Alten auch noch diese Bequemlichkeit, daß man von Mannspersonen diejenigen Rollen der Weibespersonen konnte spielen lassen, welche eine stärkre Lunge erfordern, als das Frauenzimmer gemeiniglich hat, um in einem so weitläuftigen Platze, als die römischen Theater sind, überall gehört und verstanden zu werden. Verschiedne Stellen der Alten, besonders der Zufall, der sich mit einem Komödianten Namens Polus, welcher die Elektra spielte, ereignete, und den Aulus Gellius erzählt,*) beweisen auch in der That, daß die Alten die Rollen der Frauenzimmer oft Mannspersonen gegeben. Aulus Gellius erzählt nämlich, daß, als dieser Polus auf dem Schauplatze zu Athen die Elektra in dem Trauerspiele des Sophokles gespielt, er mit einer Urne in der Hand auf die Bühne gekommen sei, in welcher wirklich die Asche eines seiner Kinder, welches er kürzlich eingebüßt hatte, verschlossen gewesen. Es geschah dieses an derjenigen Stelle des Stückes, wo Elektra mit einer Urne in der Hand auf dem Theater erscheinen muß, in welcher sie die Asche des Orestes, ihres Bruders, zu sein glaubt. Weil nun Polus, als er die Urne anredete, wirklich sehr gerührt war, so rührte er auch die ganze Versammlung ungemein sehr. Juvenal, indem er wider den Nero loszieht, sagt,**) man müsse zu den Füßen der Bildsäulen dieses Kaisers die Masken, die Thyrsos und den Rock der Antigone als so viel Trophäen legen, welche das Andenken seiner großen Thaten erhielten. Dieses setzt offenbar voraus, daß dieser Kaiser die Rolle dieser Schwester des Eteokles und des Polynices in irgend einer Tragödie gespielt habe.

*) *Cic. De off.*, lib. pr.; *Aul. Gell.* lib. VII. cap. 5.

**) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyestae
Syrma vel Antigonae seu personam Menalippes.
Juvenal. Sat. 8.

Durch Hülfe dieser Masken konnte man auch alle fremde Nationen mit der ihnen eigenen Gesichtsbildung auf das Theater bringen. „Die Maske des Batavers mit rothen Haaren, über welche Ihr lacht, jagt den Kindern Furcht ein,“ sagt Martial

— — Rufi persona Batavi
Quem tu derides, haec timet ora puer.

Diese Masken gaben sogar den Verliebten Gelegenheit, ihren Gebieterinnen eine Galanterie zu erweisen. Sueton erzählt uns, „wenn Nero die Bühne betreten und einen Gott oder einen Held vorgestellt habe, so habe er eine Maske getragen, die nach seinem Gesichte gemacht gewesen; hätte er aber eine Göttin oder eine Heldin vorgestellt, so habe er eine Maske vorgehabt, die dem Frauenzimmer geglichen, das er damals gleich geliebt.“ Heroum deorumque, item heroidum .... personis effictis ad similitudinem oris sui, et feminae, prout quamque diligeret.

Julius Pollux,*) welcher sein Werk für den Kaiser Commodus verfertigte, versichert uns, daß in der alten griechischen Komödie, welche sich die Freiheit nahm, lebende Bürger aufzuführen und durchzuhecheln, die Schauspieler Masken vorgehabt, welche den Personen, die sie in dem Stücke vorstellten, ähnlich gewesen wären. Sokrates hat also auf dem Theater zu Athen einen Schauspieler mit einer ihm ähnlichen Maske sehen können, als ihn Aristophanes in der Komödie Die Wolken eine Rolle unter seinem wahren Namen Sokrates spielen ließ. Eben dieser Pollux theilt uns in dem oben angeführten Hauptstücke seines Buchs eine sehr ausführliche Beschreibung von den verschiednen Charaktern der Masken mit, welche bei den Vorstellungen der Komödien und Tragödien gebraucht wurden.

Anderntheils aber verloren die Zuschauer durch diese Masken das Vergnügen, die Leidenschaften entstehen zu sehen und auf den Gesichtern der Schauspieler ihre verschiednen Symptomata wahrzunehmen. Alle die Ausdrücke eines Menschen, der im Affecte ist, rühren uns zwar, allein die Zeichen der Leidenschaft, die auf dem Gesichte sichtbar werden, rühren uns weit mehr als die Zeichen der Leidenschaft, die sich uns durch die Geberden und durch die Stimme empfindbar machen. Dominatur autem maxime vultus, sagt Quintilian.**)

Gleichwohl konnten die Schauspieler der Alten die Zeichen

*) *Onom.* lib. IV. cap. 18.
**) *Quint.* lib, XI. cap. 3,

der Leidenschaften auf ihren Gesichtern nicht sichtbar machen. Sie legten die Masken nur sehr selten ab, und eine Art von Komödianten legte sie ganz und gar nicht ab. Wir sind es zwar wohl zufrieden, daß uns unsre itzigen Komödianten die Hälfte der Zeichen der Leidenschaften, welche auf dem Gesichte ausgedrückt werden können, verbergen; denn diese Zeichen bestehen ebensowohl in den Veränderungen der Gesichtsfarbe als in den Veränderungen der Gesichtszüge. Die Schminke aber, mit der sich seit zwanzig Jahren auch die Mannspersonen bemalen, ehe sie auf die Bühne treten, verhindert uns, die Veränderungen der Farbe wahrzunehmen, welche in der Natur einen so großen Eindruck auf uns machen. Allein die Maske der alten Komödianten verbarg auch zugleich die Veränderung der Gesichtszüge, welche uns die Schminke noch sehen läßt.

Den Gebrauch der Maske zu vertheidigen, könnte man sagen, daß sie den Zuschauern doch nicht die Augen des Schauspielers verberge. Wenn es aber wahr ist, daß die Leidenschaften durch die Veränderungen, welche auf unserm Gesichte entstehen, weit merklicher werden als durch die Veränderungen in unsern Geberden, in allen unseren Stellungen und in dem Tone unsrer Stimme, so ist es auch nicht weniger wahr, daß unsre Leidenschaften durch das, was in unsern Augen vorgeht, weit sichtbarer werden als durch Alles, was mit den übrigen Theilen unsers Gesichts geschehen kann. Unsre Augen allein können Alles deutlich zeigen, was auf dem Gesichte vorgeht, ja sie können es, so zu reden, trotz der Maske zeigen. Animi est omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi.*) Die Einbildungskraft, wird man fortfahren, ergänzt das, was verborgen ist, und wenn wir vor Zorn brennende Augen sehen, so glauben wir auch den übrigen Theil des Gesichts von dieser Leidenschaft entbrannt zu sehen. Wir werden ebenso sehr bewegt, als ob wir es wirklich sähen. Verschiedne Stellen des Cicero und Quintilian bezeugen es auch, daß die alten Schauspieler wirklich alle Zeichen der Leidenschaften durch die Bewegungen ihrer Augen, die von den übrigen Geberden und Stellungen unterstützt wurden, ausgedrückt haben. Man könnte ein Gleiches von denjenigen italienischen Komödianten sagen, welche unter der Maske spielen. In ipso vultu plurimum valent oculi, per quos maxime animus emanat.**) „Auf dem Gesichte malt sich die

*) *Cic. De orat.*, lib. III.
**) *Quint.* lib. XI. cap. 3.

Seele, und die Augen sind derjenige Theil des Gesichts, welcher, so zu sagen, am Nachdrücklichsten reden kann."

Ich aber halte mich an die natürlichste Gesinnung und glaube, daß die meisten Leidenschaften, besonders aber die zärtlichen, von einem maskirten Schauspieler nicht so gut vorgestellt werden können als von einem, der mit unverdecktem Gesichte spielet. Dieser letztere kann sich aller der Mittel, die Leidenschaften auszudrücken, bedienen, die der maskirte Schauspieler anwenden kann, und kann auch zugleich noch solche Zeichen der Leidenschaften sehen lassen, die dem andern nichts helfen. Ich glaube also, die Alten, welche so viel Geschmack an den theatralischen Vorstellungen fanden, würden ihre Schauspieler gewiß die Masken haben ablegen lassen, wenn nicht ein einziger Punkt gewesen wäre. Denn da ihre Bühnen sehr weitläuftig und oben offen, wenigstens ohne feste Bedeckung waren, so hatten die Masken für die Schauspieler einen sehr großen Nutzen, indem sie vermittelst derselben überall verstanden werden konnten, da sie hingegen auf der andern Seite sehr wenig dabei verloren. Es war nämlich in der That unmöglich, daß die Zuschauer die Veränderungen des Gesichts, welches die Maske bedeckte, deutlich hätten wahrnehmen können, indem sehr viele derselben weiter als zwölf Toisen von dem spielenden Komödianten entfernt waren. Wir wollen diese angeführte Ursache ein Wenig näher erklären.

Aulus Gellius, welcher unter dem Kaiser Hadrian schrieb, lobet die Ableitung, welche Cajus Bassus dem lateinischen Worte persona, das so viel als eine Maske bedeutet, gab, indem er es von dem Zeitworte personare, erschallen, abstammen ließ. „Denn da in der That", fügt er hinzu, „das Gesicht und der ganze Kopf in die Maske eingeschlossen war und die Stimme also nur durch einen einzigen Ausgang, welcher noch dazu sehr enge war, herauskommen konnte, so folget daraus, daß diese so gepreßte Stimme stärkere und deutlichere Töne von sich geben müssen. Dieses also ist die Ursache, warum die Lateiner den Namen persona den Masken gegeben haben, welche die Stimme Derjenigen, die sie trugen, weit erschallen ließen." Lepide mehercules et scite Cajus Bassus in libris, quos de origine vocabulorum composuit, unde appellata sit *persona*, interpretatur; a personando enim id vocabulum factum esse conjectat: nam caput, inquit, et os cooperimento personae tectum undique unaque tantum vocis emittendae via pervium, quae non vaga neque diffusa est, in unum tantummodo exitum collectam

coactamque vocem et magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare vocem facit, ob eam causam *persona* dicta est.*) Die Ableitung des Bassus mag richtig sein oder nicht, dieses thut zu unsrer Sache nichts. Genug, daß Aulus Gellius sie weder gelobt noch angenommen haben würde, wenn die Masken zu seiner Zeit nicht eine Art von Widerhall gewesen wären. Boethius bekräftiget gleichfalls unsre Meinung. Concavitate ipsa major necesse est emittatur sonus:**) „Die Höhlung der Maske vermehrt die Stärke der Stimme", sagt dieser Weltweise, indem er von den Masken redet.

Nach diesen Stellen des Aulus Gellius und des Boethius, welche das, was sie alle Tage sehen konnten, schrieben, kann man also nicht länger daran zweifeln, daß sich die Alten der Masken nicht zur Verstärkung der Stimme ihrer Schauspieler bedient haben sollten. Meine Muthmaßung aber geht dahin, daß man den Mund dieser Masken eingefaßt und also eine Art von Sprachrohr hineingebracht habe.

Man siehet aus den Figuren der alten Masken, die sich in alten Handschriften, auf geschnittenen Steinen, auf Münzen, in den Ruinen des Marcellischen Theaters und verschiednen andern Denkmälern befinden, daß die Oeffnung ihres Mundes außerordentlich groß war. Es war eine Art eines gähnenden Schlundes, welcher die Kinder fürchten machte.

— Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personae pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans.***)

Allem Ansehen nach würden die Alten diese Widerwärtigkeit in den Masken nicht gelitten haben, wenn sie nicht zu etwas nütze gewesen wäre. Ich sehe aber nicht, wozu sie anders hätte nütze sein können als dazu, daß man desto besser das Sprachrohr darin anbringen konnte, durch welches die Stimme der Schauspieler verstärkt wurde.

Uebrigens lernen wir aus einer Stelle des Quintilian's, daß das Lachen in dem Munde der Maske so sehr verändert wurde, daß es in ein unangenehmes Geräusch ausartete. Dieser Schriftsteller, indem er den Rednern den Rath giebt, ihre natürlichen

*) *Aul. Gellius, Noct.* lib. V. cap. 7.
**) *Mares. De pers.*, cap. 1.
***) *Juvenal. Sat.* 3.

Gaben wohl zu untersuchen, damit sie eine Art von Declamation, die sich zu diesen Gaben schickte, wählen könnten, versichert, daß man mit ganz verschiednen Eigenschaften gefallen könne. Er fügt hinzu, er habe zwei berühmte Schauspieler gesehen, welche beide gleich großen Beifall gehabt, obgleich ihre Art zu declamiren ganz verschieden gewesen; jeder aber sei in der Art, wie er die Komödie gespielt, seinem Naturelle gefolgt. Demetrius, einer von diesen Komödianten, welchen Juvenal unter die besten Schauspieler seiner Zeit rechnet, hatte eine sehr angenehme Stimme und spielte vornehmlich die Rollen der Gottheiten, der vornehmen Matronen, der gefälligen Väter und der Verliebten. Stratokles, dieses ist der Name des andern Komödianten, von welchem Juvenal gleichfalls redet,*) hatte eine sehr herbe Stimme. Er gab sich also nur mit den Rollen strenger Väter, Schmarutzer, schelmischer Knechte, mit einem Worte, solcher Personen ab, welche viel Action erfordern. Seine Geberden waren lebhaft, seine Bewegungen geschwind, und er wagte sehr viel, was man an einem Andern würde ausgepfiffen haben. Eines von den Dingen, die er wagte, war dieses, daß er lachte, ob er gleich, wie Quintilian sagt, wohl wußte, warum das Lachen in der Maske eine üble Wirkung hätte. Illum decuit cursus et agilitas et vel parum conveniens personae risus, quem non ignarus rationis populo dabat.**) Das Lachen an und vor sich selbst mißfällt auf der komischen Bühne ganz und gar nicht, wie wir wohl wissen. Molière selbst läßt seine Personen manchmal mehr als einmal lachen. Das Aufschlagen eines verdoppelten Lachens mußte also in dem Munde der Maske widertönen und zu einem unangenehmen Schalle werden. Dieses hätte aber nicht geschehen können, wenn der Mund und die innern Theile der Maske, welche dem Munde am Nächsten sind, nicht mit einem harten und widerschallenden Körper eingefaßt gewesen wären, welcher in dem natürlichen Klange der Stimme etwas veränderte, indem er ihn verstärkte.

Ich will hier eine ganz neue Muthmaßung wagen, welche eine bisher übel verstandene Stelle des Plinius erklären kann, diese nämlich, daß die Alten, nachdem sie ihre Masken anfangs mit Erzt eingefaßt, hernach kleine dünne Stücken einer gewissen Art von Marmor dazu gebraucht haben. Plinius, wenn er von

*) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illic
Aut Stratocles aut cum molli Demetrius Haemo.

**) *Quint.* lib. XI. cap. 10.

den besondern Steinen redet, sagt, „daß der Stein, welchen man Chalkophonos oder Erztklang nenne, schwarz sei, und daß er der Abstammung seines Namens zu Folge, wenn man ihn anrühre, einen Klang von sich gäbe, welcher dem Klange dieses Metalls gleich komme. Und daher", fügt er hinzu, „giebt man den Komödianten den Rath, sich seiner zu bedienen." Chalcophonos nigra est, sed illisa aeris tinnitum reddit, tragoedis, ut suadent, gestanda.*) Wozu hätten aber wohl die Schauspieler einen solchen Stein brauchen können, wenn sie ihn nicht zur Einfassung des Mundes ihrer Masken gebraucht hätten, nachdem er gespalten und in dünne Scheiben zertheilet worden? Diese Masken, welche, wie wir aus den Versen, die Prudentius wider den Symmachus gemacht hat, lernen, von Holze waren, waren zu dieser Einfassung sehr wohl geschickt. „Diejenigen, welche in der Tragödie recitiren," sagt unser Dichter, „bedecken ihr Haupt mit einer hölzernen Maske, und durch die Oeffnung, die man darinne gelassen hat, lassen sie ihre hochtrabende Declamation erschallen."

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato,
Grande aliquid cujus per hiatum carmen anhelet.

Solinus, welcher einige Zeit nach dem Plinius geschrieben hat, scheinet uns auch die Ursache anzugeben, warum man die innern Theile der Maske lieber mit diesem Steine als mit Erzt auslegen müsse: weil er nämlich, indem er die Stimme zurückprallen lasse, die Deutlichkeit des Klanges nicht verderbe, dahingegen das Widerschallen des Erztes unter den Tönen, welche es zurückstoße, immer eine kleine Verwirrung anrichte. Nachdem er gesagt, daß dieser Stein wie gegossenes Erzt klinge, fügt er hinzu, daß er zugleich der Reinlichkeit der Stimme nicht nachtheilig sei, wenn er behutsam gebraucht werde. Chalcophonos resonat ut pulsata aera. Pudice habitus servat vocis claritatem.**)

Wie aufmerksam die Alten auf Alles gewesen, wovon sie glaubten, daß es zur Anmuth und Leichtigkeit bei Vorstellung der theatralischen Stücke etwas beitragen könne, kann man daraus schließen, was uns Vitruvius***) von der Art, die echea anzubringen, saget, welches eherne Gefäße waren, die anstatt der Echos dienten. Wenn dieser Verfasser von der Architektur der Schaubühnen redet, so läßt er sich in eine lange und methodische Unter-

*) *Plinius* lib. XXXVII. cap. 10.
**) *Solin. Ed. Salmas.*, c. 37.
***) *Vitr.* lib. V. cap. 5.

suchung über die Gestalt dieser Gefäße ein, welche wahrscheinlicher Weise nichts als große und ein Wenig concave eherne Platten waren, die an gewisse Orte gestellt wurden, damit die Stimme der Schauspieler wohl übereinklingende Echos finden könne. **Ita hac ratione vox, a scena velut a centro profusa se circumagens tactuque feriens singulorum vasorum cava, excitaverit auctam claritatem et concentu convenientem sibi consonantiam.** Wenn Vitruvius sagt, daß alle diese Gefäße von verschiednen Tönen sein müßten, so sagt er uns deutlich genug, daß ihre Concavität und ihre übrigen Dimensionen nicht immer einerlei sein müßten; und da noch dazu diese Gefäße in verschiedner Entfernung von den Schauspielern gestellet wurden, so mußten sie nothwendig Echos machen, die leichter oder schwerer zu erschüttern waren, wenn sie gleichförmig widertönen sollten. Vitruvius beklagt sich, daß die Römer zu seiner Zeit diese Echea in ihren Theatern anzubringen sehr versäumten und hierinne den Griechen gar nicht nachahmten, welche in diesem Punkte sehr sorgfältig waren. Ohne Zweifel machten sich die Römer die Erinnerung des Vitruvius nach der Zeit zu Nutze; denn Plinius beklagt sich, daß diese Gefäße und die Schwibbögen, worein man sie stellte, die Stimme der Schauspieler verschlängen. Er behauptet, daß sie eine ebenso üble Wirkung verursachten als der Sand des Orchesters oder des Platzes, welcher zwischen dem Theater und den entferntesten Zuschauern war. **In theatrorum orchestris scobe aut arena superinjecta vox devoratur et in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.***) Anderntheils sagt Cassiodor in dem funfzigsten Briefe seines ersten Buchs, „daß die Stimme der Tragödienspieler durch die gedachten Concavitäten so sehr gestärket würde und einen solchen Schall von sich gäbe, daß man kaum glauben könnte, daß er aus der Lunge eines Sterblichen käme.“ **Tragoedia ex vocis vastitate nominatur, quae, concavis repercussionibus roborata, talem sonum videtur efficere, ut paene ab homine non credatur.** Diese Concavitäten konnten nichts Anders als die **echea** und die Sprachröhre in den Masken sein. Aus Allem diesem kann man also sehen, ob die Alten das Geringste versäumt haben, durch schickliche Erfindungen ihre theatralische Masken eine solche Wirkung thun zu lassen, daß sie nach dem Aulus Gellius den Namen **persona** verdienen konnten.

Wenn die Schriftsteller des Alterthums sich hätten vorstellen

*) *Plin.* lib. XI. cap. 52.

können, daß man sich jemals in künftigen Jahrhunderten in Verlegenheit finden würde, dergleichen Dinge zu erklären, welche für sie ohne alle Schwierigkeit waren, weil sie sie alle Tage sehen konnten, oder auch weil vielleicht diejenigen Bücher, die Alles dieses methodisch erklärten, in Jedermanns Händen waren, so würden sie ganz gewiß ihre Erzählungen umständlicher gemacht haben. Allein sie glaubten, daß der Nachkommenschaft die Sachen, von welchen sie redeten, beständig bekannt bleiben würden, und sagten also meistentheils mehr nicht davon, als sie zur Bestätigung etwan einer Betrachtung oder zur Anwendung eines Gleichnisses oder zur Erklärung eines Umstandes oder zur Rechtfertigung einer Herleitung sagen mußten. Selbst Diejenigen, welche ausdrücklich von der Dichtkunst und Baukunst schrieben, hielten es nicht für nöthig, ihren Betrachtungen und Lehrsätzen eine genaue Beschreibung desjenigen vorzusetzen, was der ganzen Welt vor Augen lag, sondern wendeten sich sogleich zu Untersuchungen und Regeln, welche ihren Zeitgenossen sehr deutlich waren, die aber für die Nachkommenschaft Räthsel sind, weil die Fackel, welche die Zeitverwandten erleuchtete, für sie verloschen ist. Weil uns zum Exempel die Alten keine Beschreibung von dem innern Theile des Kolosseums hinterlassen haben, wissen die Bauverständigen noch nicht, wie die innere Abtheilung des dritten Stockwerks dieses Amphitheaters beschaffen gewesen, obgleich die zwei ersten innern Stockwerke beinahe noch ganz da sind. Aus eben diesem Grunde können die Antiquare noch verschiedne Dinge nicht erklären, welche die Masken betreffen. Und vielleicht würde dieses nicht sein, wenn wir die Bücher noch hätten, welche Dionysius von Halicarnaß, Rufus und verschiedne andre Schriftsteller von den Schaubühnen und den theatralischen Vorstellungen geschrieben haben. Wenigstens würden sie uns von vielen Dingen Nachricht gegeben haben, die wir itzt nicht wissen, wenn sie uns auch schon nicht Alles gelehrt hätten. Ein Verzeichniß von diesen Schriftstellern, deren Bücher verloren gegangen sind, kann man in dem vierten Hauptstücke der ersten Abtheilung desjenigen Werkes finden, welches der Jesuit Bulenger von den Theatern der Alten geschrieben hat.

Doch aber wissen wir noch genug davon, um überzeugt zu sein, daß die Masken den alten Komödianten dazu nützlich waren, daß sie in den weitläuftigen Schauplätzen, welche keine feste Bedeckung hatten, und in welchen viele Zuschauer von der Scene, auf welcher gespielt wurde, auf zwölf Toisen entfernt waren, überall verstanden werden konnten. Uebrigens, wie wir schon angemerkt haben,

verloren die Zuschauer durch die Masken sehr wenig, weil drei Viertheile derselben die Wirkungen der Leidenschaften auf den Gesichtern der Komödianten nicht würden haben wahrnehmen können, wenigstens so deutlich nicht, daß sie ihr Vergnügen vermehret hätten. Diese Ausdrücke gehen dem Gesichte in einer Entfernung verloren, in welcher es noch gar wohl das Alter und die übrigen vornehmsten Züge des Charakters auf einer Maske erkennen kann. Es müßte eine schreckliche Grimasse sein, die Zuschauern in einer Entfernung von fünf bis sechs Toisen noch sichtbar sein sollte. Ich will eine Anmerkung auch nochmals wiederholen: daß nämlich die alten Komödianten nicht wie unsere bei dem Scheine eines künstlichen Lichts, welches von allen Seiten leuchtet, sondern beim Tageslichte gespielt haben, welches auf einer Scene, wo der Tag beinahe nur von oben hereinfiel, sehr viele Schatten lassen mußte. Nun aber erfordert die Genauigkeit der Declamation, daß die Veränderung der Gesichtszüge, in welcher der Ausdruck bestehet, oft nur sehr wenig bemerkt werden darf; welches besonders alsdenn geschieht, wenn der Schauspieler wider Willen einige Zeichen der Leidenschaften entwischen lassen muß. Wir haben also Grund, unsere Schauspieler mit unverdeckten Gesichtern spielen zu lassen, und die Alten thaten nicht Unrecht, daß sie ihren Schauspielern Masken gaben. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Dreizehnter Abschnitt.

Von der Saltation oder der Kunst der Geberden, welche von einigen Schriftstellern die hypokritische Musik genennet wird.

Sobald man einmal einen Begriff von der getheilten Declamation auf den Bühnen der Alten hat, so findet man auch die Beweise davon in mehr als einem Buche, wo man sie vorher nicht wahrnahm, ehe man einige Kenntniß von diesem Gebrauche hatte. Man verstehet zum Exempel nunmehr die Stelle deutlich, wo Sueton sagt, „daß Caligula das Singen und Tanzen so sehr geliebt habe, daß er sich auch bei öffentlichen Schauspielen nicht enthalten, mit dem recitirenden Schauspieler zugleich zu singen und mit dem andern, welcher die Geberden machen mußte, zugleich die Geberden zu machen, um diese Geberden entweder dadurch zu billigen oder auch etwas daran zu verbessern.“ Canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis tem-

peraret, quominus et tragoedo pronuntianti concineret et gestum histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret.*) Man wird bemerkt haben, daß Suetonius hier die Worte singen und aussprechen als gleichgeltende Worte in der Sprache des Theaters braucht, und daß er sich auf gleiche Weise der Ausdrücke tanzen und Geberden machen bedienet. Er thut damit weiter nichts, als daß er den Namen der Gattung der Art beilegt; denn bei den Alten, wie wir schon gesagt haben, war die Kunst, Geberden zu machen, eine von den Gattungen, in welche sich die Kunst zu tanzen theilte. Unser Tanzen war gleichfalls nur eine von den Gattungen der Kunst, welche die Griechen ὄρχησις und die Römer saltatio nennten. Weil aber die Uebersetzer diese zwei Worte durch tanzen geben, so sind durch diese Zweideutigkeit eine Menge falscher Begriffe entstanden. Wir wollen sehen, was man hiervon wissen kann.

Plato sagt,**) daß die Kunst, welche die Griechen ὄρχησις nennen, in der Nachahmung aller Geberden und Bewegungen bestehe, welche die Menschen machen können. Das Wort saltatio kam auch in der That, wenn wir dem Varro glauben, nicht von *saltus*, ein Sprung, sondern von dem Namen eines Arkadiers, welcher Salius hieß, und der die Römer diese Kunst zuerst gelehrt hatte. Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, ... qui primus docuit Romanos adolescentes nobiles saltare.***) Dieses Zeugniß des Varro kann durch nichts umgestoßen werden, was man auch von der anderweitigen scheinbaren Ableitung des Worts saltatio sagen könnte. Man muß also das Vorurtheil ablegen, welches aus dem Namen Saltation geflossen ist und uns zu bereden scheinet, daß jede Saltation von dem Worte *saltus*, welches einen Sprung bedeutet, ihren Ursprung habe.

Man begreift also gar leicht, daß diejenigen von den künstlichen Tänzen der Alten, in welchen man zum Exempel die Sprünge und Schritte, welche besoffene Bauern machen können, oder die gewaltsamen Sätze der Bacchanten nachahmte, unsern Tänzen gleich kamen, mit einem Worte, daß man dabei tripudiabat. Allein die übrigen Tänze der Alten, in welchen man die Handlung solcher Personen nachahmte, die nicht springen oder, nach unserer Art zu reden, nicht tanzen, waren nichts als Nachahmungen

*) *Suet.* in *Cajo Caesare.*
**) *Plato De legibus*, lib. VII.
***) *Isidor. Orig.* lib. XVIII, cap. 50.

des Ganges, der Stellungen, der Geberden, mit einem Worte, des ganzen körperlichen Betragens, welches die Menschen gemeiniglich mit ihren Reden verbinden, oder dessen sie sich manchmal bedienen, wenn sie ihre Gedanken, ohne zu reden, wollen zu verstehen geben. Auf diese Weise tanzte David vor der Bundeslade, indem er durch seine Stellungen sowohl als durch seine Geberden und Niederwerfungen die tiefe Ehrfurcht an den Tag legte, die er für dieses Unterpfand des Bundes zwischen Gott und dem jüdischen Volke hegte. Man liest in dem neunundsiebzigsten Buche des Dio,*) daß Heliogabalus getanzt habe, nicht nur wenn er von dem kaiserlichen Sitze in dem Theater dramatische Stücke vorstellen sehen, sondern daß er auch im Gehen, wenn er Verhör gegeben, wenn er mit seinen Soldaten gesprochen, ja sogar wenn er geopfert, getanzt habe. Heliogabalus mag nun so unverständig gewesen sein, als es nun immer will, so wird er doch nimmermehr nach unsrer Art bei denjenigen Gelegenheiten getanzt haben, bei welchen Dio sagt, daß er wirklich getanzt habe. Man muß sich also nothwendig die Kunst, welche saltatio hieß, als eine Kunst vorstellen, die nicht allein unsre Tanzkunst, sondern auch die Kunst der Geberden oder dasjenige Tanzen unter sich begriff, bei welchem man, eigentlich zu reden, nicht tanzte. Was ich weiter sagen werde, wird es näher beweisen.

Dem Athenäus zu Folge war Telestes der Erfinder dieser Art des stummen Spiels oder des Tanzens ohne Sprünge und ohne hohe Schritte, welches ich allhier öfters die Kunst der Geberden nennen werde. Ich werde damit nichts mehr thun, als was die Alten gethan haben, welche ihm gleichfalls diesen Namen oft gaben. Sie nennten es sehr oft Chironomie, welches Wort, wenn man es buchstäblich übersetzt, „das Gesetz der Hände" bedeutet.

Da die Kunst der Geberden sich in noch weit mehr Gattungen theilte, so darf man sich nicht wundern, eine so große Anzahl verschiedner Tänze anzutreffen, daß Meursius im Stande gewesen ist, ein ganzes Wörterbuch aus ihren nach dem Alphabet geordneten Namen zu machen.**) Sie war von allen musicalischen diejenige, welche die Alten am Meisten liebten, und die sie folglich auch am Meisten bearbeitet hatten. Die Kunst also, welche den Histrio lehrte, was er auf dem Theater zu thun habe, und zugleich den Redner in anständigen Geberden unterwies, theilte sich

*) *Edit. Flac.* p. 90.
**) *Orchestra Io. Meursii.*

wieder in verschiedne Geschicklichkeiten, deren einige den allerernsthaftesten Personen anständig waren.

Alle Diejenigen, welche die Werke der Alten in den Sprachen, in welchen sie geschrieben worden, gelesen haben, werden sich erinnern, daß sie das Wort saltatio bei mehr als einer Gelegenheit gebraucht gefunden haben, wo man es keineswegs von einem Tanzen verstehen kann, das dem unsrigen gleich wäre. Unterdessen glaube ich nicht, daß Jemand darüber verdrießlich werden wird, wenn ich noch Verschiednes beibringe, um zu erweisen, daß die Alten verschiedne Saltationen hatten, bei welchen man nicht tanzte.

Die Schriftsteller, welche uns die Eintheilung der Musik der Alten hinterlassen haben, setzen ihrem Tanze die hypokritische Musik vor. Es war ebendieselbe, welche die Lateiner manchmal die stumme Musik nannten. Wir haben gesagt, daß sie ihren Namen von dem Worte hypocrita habe, welches einen Nachäffer bedeutet. Es war aber zugleich der gewöhnlichste Name, welchen die Griechen ihren Komödianten gaben.

Aus dem Wenigen, was ich von dieser Kunst bisher gesagt, wird der Leser schon geschlossen haben, daß die Geberden, welche sie lehrte, nicht bloße Stellungen und Bewegungen gewesen sind, die zu weiter nichts als zu einem reizenden Tragen des Körpers dienten, wie es die Geberden unsrer Tänzer sind. Die Geberden des alten Tanzens mußten sprechen, sie mußten etwas bedeuten. Sie mußten, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, eine aneinanderhangende Rede sein. Hier sind die versprochenen Beweise.

Apulejus hat uns eine Beschreibung von der Vorstellung des Urtheils des Paris hinterlassen, welches von den Pantomimen aufgeführet wurde, die ohne zu reden spielten, und deren Spiel saltatio genennet wurde.*) Wenn dieser Schriftsteller von dem Gange dieser seiner Schauspieler auf dem Theater spricht, so braucht er das Wort incedere, welches eigentlich gehen bedeutet. An einer andern Stelle, wo er sagen will, daß Venus nur mit den Augen declamiret habe, sagt er, „daß sie nur mit den Augen getanzt habe“: et nonnunquam saltare solis oculis. Wir finden auch niemals, daß die Alten ihre saltatores oder Tänzer wegen ihrer Schenkel und ihrer Beine gelobt hätten; sie lobten an ihnen nur die Arme und vornehmlich die Hände. Eine Sinnschrift in der griechischen Anthologie**) wirft

*) *Apul. Metam.* lib. X.
**) *Anthol.* lib. II.

einem Schauspieler, welcher die Rolle der Niobe getanzt hatte, vor, daß er sich ebenso wenig bewegt hätte, als sich der Fels, in welchen Niobe verwandelt worden, möchte bewegt haben, kurz, daß er nicht von der Stelle gekommen sei und folglich nicht einen einzigen Tanzschritt gemacht habe. Nichts schickt sich für eine Person, welche nach unserer Art tanzt, weniger als eine lange Kleidung. Nun finden wir aber, daß die saltatores der Alten sehr oft lange Kleider angehabt. Wenn Suetonius von dem Caligula redet, welcher die Saltation ganz außerordentlich liebte, so sagt er: „Er ließ einsmals verschiedne vornehme Staatspersonen auf den Palast fordern, und als sie in dem Verhörsaale beisammen waren, trat er plötzlich in einem griechischen Kleide, welches ihm bis auf die Knöchel ging, herein und machte unter dem Geräusche der Instrumente die Geberden einer Monologe vor ihnen, worauf er sich, ohne ein Wort zu sagen, wieder weg begab." Magno tibiarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit et desaltato cantico abiit. Wenn Vellejus Paterculus*) erzählen will, daß Plancus, einer von den Anhängern des Marcus Antonius, den Glaucus nachgemacht habe, welches ein berühmter Fischer gewesen war, von welchem die Alten glaubten, daß er in einen Triton verwandelt worden, nachdem er sich in das Meer gestürzt, weil er von einem gewissen Kraute gegessen, welches ihn rasend gemacht hatte: so sagt dieser Geschichtschreiber, daß Plancus, „in einen Meergott verkleidet, auf den Knieen gegangen sei und das Abenteuer des Glaucus getanzt habe": Caeruleatus et nudus caputque redimitus arundine et caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset. Ein Mensch aber, welcher auf den Knieen wirklich getanzt hätte, würde ein sehr närrischer Anblick gewesen sein.

Das, was Quintilian sagt, wenn er beweisen will, wie nothwendig es sei, die Kinder in die Schulen zu schicken, wo sie die Kunst der Saltation lernen könnten, könnte allein hinreichend sein, zu beweisen, daß die Kunst der Geberden der vornehmste Theil derselben gewesen sei. „Man muß sich nicht schämen," sagt dieser Schriftsteller, „dasjenige zu lernen, was man einmal ausüben muß. Uebrigens", fügt er hinzu, „ist die Chironomie, welches die eigentliche Kunst der Geberden bedeutet, eine Kunst, welche schon seit den heroischen Zeiten bekannt ist. Die größten Männer Griechenlands und Sokrates selbst haben sie gebilliget.

*) Libr. secundo *Hist.*

Sehen wir nicht noch aus der alten Stiftung der tanzenden Priester des Mars, daß unsere alten Römer diese Kunst nicht für unanständig müssen gehalten haben? Und ist dieser Gebrauch nicht bis auf uns, ohne jemals getadelt zu werden, fortgepflanzet worden? Doch aber muß man den Lehrmeister hierinne nicht länger behalten als die Jahre der Kindheit hindurch, und sich von dieser Uebung nichts natürlich machen als die Anmuth und das leichte Tragen des Körpers. Die Geberden des Redners müssen von den Geberden des Tänzers sehr unterschieden sein." Et certe, quod facere oporteat, non indignum est discere, cum praesertim haec chironomia, quae est, ut nomine ipso declaratur, lex gestus, et ab illis heroicis temporibus orta sit et a summis Graeciae viris et ab ipso etiam Socrate probata — — Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum est sacerdotum nomine ... durans ad hoc tempus saltatio — — Cujus etiam disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione. *)

Gleichwohl hat uns Macrobius das Fragment einer Rede des Scipio Aemilianus aufbehalten, in welcher dieser Zerstörer Karthago's sehr heftig wider die Unbequemlichkeiten redet, von welchen man nicht leicht die Schulen, in welchen man die Kunst der Geberden lehrte, befreien konnte. „Unsre jungen Leute", sagt Scipio, „gehen zu den Komödianten in die Schule, um von ihnen recitiren zu lernen, eine Uebung, welche unsere Voreltern als eine Profession der Sclaven betrachtet haben. Ja, was noch mehr ist, freigeborne Knaben und Mädchen besuchen die Schulen, wo man die Kunst der Saltation lehret. In was für einer Gesellschaft befinden sie sich wohl daselbst?" Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod majores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter cinaedos virgines puerique ingenui.**) Auch aus der Rede des Cicero für den Murena, welchem Cato das Tanzen vorgeworfen hatte, kann man sehen, daß es an gesetzten Männern nur unter gewissen Umständen geduldet wurde.

Wir wollen auf den Quintilian wieder zurückkommen. Dieser Schriftsteller sagt auch noch an einem andern Orte, „ein Redner müsse nicht wie ein Komödiante aussprechen und müsse auch nicht

*) *Quint. Inst.* lib. pr. cap. 13.
**) *Macrobius Saturnal.* lib. III. cap. 8.

Geberden machen wie ein Tänzer." Non comoedum in pronuntiatione, non saltatorem in gestu facio. Allem Ansehen nach war einer von seinen Gründen dieser.

Die Geberden, welche die Kunst, die man saltatio nennte, lehrte, waren nicht immer Geberden, die blos zu einer reizenden Leibesstellung etwas beitrugen; sie waren nicht immer, wenn ich mich so ausdrücken darf, Geberden ohne Sinn, sondern sehr oft Geberden, welche etwas verständlich anzeigten, Geberden, welche reden sollten. Nun sind aber die redenden Geberden von zweierlei Art. Die einen sind natürliche Geberden, und die andern sind künstliche Geberden.

Die natürlichen Geberden sind diejenigen, mit welchen man natürlicher Weise seine Reden begleitet, und deren man sich im Sprechen bedienet. Diejenige Geberde, welche, um mich eines poetischen Ausdrucks zu bedienen, dem Auge redet, giebt dem, was gesagt wird, weit mehr Nachdruck. Sie belebt zu gleicher Zeit sowohl die Person, welche redet, als die Person, welche zuhört. Man verbiete einem lebhaften Menschen, wenn er redet, Geberden zu machen: den Augenblick wird sein Ausdruck matt werden, und das Feuer seiner Beredsamkeit wird auslöschen. Und so bewegt uns auch ein Redner, den wir zugleich sehen und hören, weit mehr als derjenige, dessen Stimme wir zwar vernehmen, aber dessen Geberden wir nicht sehen. Sehr selten aber drückt die natürliche Geberde etwas deutlich aus, wenn man sie, ohne zu reden, macht. Es geschieht nur in zwei Fällen. Einmal geschieht es, wenn diese natürliche Geberde eine Beschaffenheit anzeigt, als etwa Kopfschmerzen oder Ungeduld. Aber auch da ist die natürliche Geberde noch nicht zureichend, die Umstände dieser Beschaffenheit zu erkennen zu geben. Vors Zweite kann die natürliche Geberde ohne Beistand der Sprache etwas Gewisses bedeuten, wenn man erkennt, daß diese Geberde dasjenige Bezeigen sei, welches eine gewisse Redensart gemeiniglich begleitet. Alsdenn setzt man voraus, daß Derjenige, welcher diese Geberde macht, die Absicht habe, dasjenige damit zu sagen, was man gemeiniglich zu sagen pflegt, wenn man sie macht. Die Geberden derjenigen Völker, welche uns gegen Mittage liegen, sind viel ausdrückender als unsre; man kann sie also auch viel leichter verstehen, wenn man sie, ohne etwas dabei zu hören, sieht, als man in ebendemselben Falle unsere Geberden verstehen kann. Doch haben diese natürlichen Geberden immer nur eine sehr unvollkommene und oft auch zweideutige Bedeutung.

Derjenige also, welcher, ohne zu reden, etwas mehr als eine leidende Beschaffenheit deutlich ausdrücken will, muß zu solchen Bezeigungen und solchen künstlichen Geberden seine Zuflucht nehmen, welche ihre Bedeutung nicht von der Natur, sondern von der Abrede der Menschen haben. Zum Beweise, daß sie nichts als künstliche Zeichen sind, dient dieses, daß sie wie die Worte nur in einem gewissen Lande verstanden werden. Die allereinfachsten von diesen Geberden sind nur in einer gewissen Gegend verständlich, und anderwärts bedient man sich, ebendieselbe Sache auszudrücken, ganz anderer Zeichen. Zum Exempel die Geberde mit der Hand, welcher man sich in Frankreich Jemanden zu rufen bedient, ist nicht eben die Geberde, die man in Italien zu gleicher Absicht braucht. Wenn der Franzose Jemanden durch ein Zeichen zu sich rufen will, so hebt er die rechte Hand in die Höh' und führt sie mit in die Höh' gerichteten Fingern verschiednemal gegen seinen Körper; der Italiener hingegen, um eben dieses Zeichen zu machen, läßt die rechte Hand sinken und kehrt die Finger derselben gegen die Erde. In verschiedenen Ländern grüßt man auf verschiedene Art. Das Bezeigen und die Geberden also, deren sich ein Mensch bedienet, der entweder nicht reden will oder nicht reden kann, sind nicht durchaus ebendieselben, deren man sich in Reden bedient. Derjenige, welcher mit Zeichen, ohne ein einziges Wort hören zu lassen, sagen will: Eben itzt ist mein Vater gestorben, muß den Worten, die er nicht gesagt, durch studirte Zeichen zu Hülfe kommen, die von denjenigen ganz unterschieden sind, die er beim Reden machen würde. Diese Zeichen kann man künstliche oder, mit der Logik zu reden, willkürliche Zeichen nennen. Denn die Logik, wie bekannt ist, theilt alle Zeichen in zwei Gattungen, in natürliche Zeichen nämlich und in willkürliche. Der Rauch, lehret sie, ist ein natürliches Zeichen des Feuers, aber die Krone ist nur ein willkürliches Zeichen, ein Sinnbild der königlichen Würde. Auf gleiche Weise macht Derjenige, welcher sich vor die Brust schlägt, eine natürliche Geberde, welche eine plötzliche Gemüthserschütterung anzeigt, und Derjenige, welcher mit Geberden eine mit der königlichen Binde gezierte Stirn beschreibt, macht nur eine willkürliche Geberde, von welcher man eins geworden ist, daß sie ein gekröntes Haupt anzeigen soll.

Ob man gleich auf den Bühnen bei den gewöhnlichen Vorstellungen die Geberden mit dem Reden verband, so ward doch in den Schulen die Kunst der Geberden als eine solche Kunst ge-

lehrt, welche zeiget, wie man sich, ohne zu reden, ausdrücken solle. Es ist also leicht zu glauben, daß die Lehrer derselben nicht nur alle ersinnliche Mittel, sich durch Hülfe der natürlichen Geberden auszudrücken, werden an die Hand gegeben, sondern auch gezeigt haben, wie man seine Gedanken vermittelst der willkürlichen Geberden zu verstehen geben soll. Der Redner, welcher seinen Mund brauchte, hatte nicht nöthig, sich dieser willkürlichen Geberden zu bedienen, um verstanden zu werden. Uebrigens ist es auch unmöglich, daß nicht sehr viele von diesen Geberden mit der Anständigkeit, die er bei seiner Declamation beobachten muß, streiten sollten. Und dieses, halte ich dafür, ist die Ursache, warum Quintilian seinem Redner so oft verbietet, die Geberden der Tänzer oder saltatorum nachzuahmen.

Was Quintilian an einem andern Orte sagt, scheinet meine Muthmaßung zu einer Gewißheit zu machen. „Alle Geberden," sagt er, „deren ich itzt erwähnt habe, äußern sich natürlicher Weise mit den Worten. Es giebt aber noch eine andre Art von Geberden, die nur dadurch verständlich sind, weil sie die Sache, die man durch sie ausdrücken will, abschildern. Dergleichen ist zum Exempel die Geberde eines nach dem Pulse fühlenden Arztes, welcher man sich, einen Kranken anzudeuten, bedienet. Nichts kann an einem Redner tadelhafter sein," fügt Quintilian hinzu, „als wenn er bei seiner Declamation Geberden von dieser Art gebrauchet. Die Declamation des Redners muß von der Declamation des Tänzers völlig unterschieden sein, der Redner muß seine Geberden nach den Empfindungen abmessen, welche er ausdrückt, und nicht nach der besondern Bedeutung des Worts, welches er ausspricht. Wir sehen sogar," fährt unser Schriftsteller fort, „daß sich dieser Anmerkung auch die Komödianten unterwerfen, welche mit Anstand spielen wollen; sie brauchen nämlich bei ihrer Declamation die willkürlichen Geberden ganz und gar nicht oder wenigstens doch sehr sparsam." Et ii quidem, de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt, qui res imitatione significant, ut si aegrotum tentantis venas medici similitudine .... ostendas; quod genus quam longissime in oratione fugiendum. Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus; quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.*)

*) *Quint.* lib. XI. cap. 3.

Cicero hatte ungefähr schon eben das gesagt, was Quintilian sagt. Cicero ist sehr wohl zufrieden, daß ein junger Mensch, welcher ein Redner werden will, die Anmuth und das leichte Betragen des Roscius sich eigen zu machen suche; allein das will er durchaus nicht, daß dieser junge Mensch das Muster zu seinen Geberden von den Geberden, die man die Komödianten lehrte, nehmen solle. Quis neget, opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Roscii gestu et venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus, in gestu discendo histrionum more elaborare.*) Vermuthlich thaten die meisten Komödianten das nicht, was Diejenigen thaten, welche Quintilian histriones paulo graviores nennet. Verschiedne Histrione bedienten sich lieber der willkürlichen als der natürlichen Geberden, weil sie die erstern für geschickter hielten, Lachen zu erregen. Sie glaubten, diese Geberden machten die Action desto lebhafter; allein Leute von gutem Geschmacke mißbilligten dieses Verfahren. Cicero sagt, „dasjenige, was ihm in dem Spiele der Komödianten am Meisten gefalle, wären die ganz einfältigen und natürlichen Geberden. Die Komödianten", fügt er hinzu, „mißfallen, wenn sie abgeschmackte Geberden machen, und dieses pflegt dann und wann zu geschehen." Nam et palaestrici motus saepe sunt odiosiores, et histrionum nonnulli gestus inepti non vacant offensione, et in utroque genere, quae sunt recta et simplicia, laudantur.**)

Man findet eine lesenswürdige Beschreibung von der Kunst der Geberden in einem Briefe, welchen Cassiodorus an den Albinus geschrieben hat, um ihm aufzutragen, daß er das Volk entscheiden lassen solle, ob Theodoron oder ob Halandius ein besserer Schauspieler wäre. Es kam darauf an, den geschicktesten von ihnen weiter hinaufrücken zu lassen. „Unsere Vorfahren nennten diejenige von den musicalischen Künsten die stumme Musik, welche reden lehrt, ohne den Mund aufzuthun, welche Alles mit den Geberden zu sagen oder mit gewissen Bewegungen der Hände und Stellungen des Leibes Dinge zu verstehen zu geben lehret, die man kaum durch eine aneinanderhangende Rede oder durch manche geschriebene Seite ebenso gut ausdrücken könnte." Hanc partem musicae disciplinae mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quae ore clauso manibus loquitur, et quibusdam gesticulationibus facit intelligi, quod vix

*) *Cic. De orat.*, libr. prim.
**) *Cic. De off.*, lib. pr.

narrante lingua aut scripturae textu possit agnosci.*) Unterdessen glaube ich doch nicht, daß die willkürlichen Geberden dasjenige immer deutlich werden ausgedrückt haben, was man sie bedeuten lassen wollte, ob man gleich bei ihrer Erfindung allezeit eine Art von Anspielung auf die vorzustellenden Sachen beobachtete. Mimus hallucinatur, sagt Apulejus.**) Wir werden auch aus dem, was der h. Augustinus von den Pantomimen sagt, sehen, daß die Uebereinstimmung der Geberden und der auszudrückenden Sachen nicht immer so vollkommen war, daß man sie beständig ohne Ausleger hätte errathen können, wenn man nicht ausdrücklich die Sprache des alten Tanzens gelernt hatte.

Die Orientaler haben noch itzt verschiedne Tänze, welche denen, die Cassiodorus beschreibt, sehr gleich sind. Alle Nachrichten, und besonders die Nachrichten von Persien, reden von diesen Tänzen. Die asiatischen Staaten sind den politischen Veränderungen immer ebenso sehr unterworfen gewesen als die europäischen; allein den moralischen Veränderungen scheinen sie es nicht so sehr gewesen zu sein. In Asien haben die Gewohnheiten, die Art, sich zu kleiden, kurz, die Nationalgebräuche niemals so viele Veränderungen erlitten, als sie noch itzt in den occidentalischen Theilen von Europa leiden.

Wir sehen, daß die Alten einerlei Personen ohne Unterschied Tänzer und Geberdenmacher nennen, weil die Saltation die Gattung, und die Kunst der Geberden die Art war. Der Redner Hortensius, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Cicero, war in seinen Manieren und in seinem ganzen Betragen das, was die Franzosen précieux zu nennen pflegen. Man sagte von ihm, er wäre, nachdem er lange ein Komödiant gewesen, endlich auch eine Komödiantin, eine Geberdenmacherin geworden, und man pflegte ihn deswegen nur Dionysia zu nennen. Dieses war der Name einer berühmten Tänzerin, setzt A. Gellius, welcher dieses erzählt, hinzu. Torquatus .... non jam histrionem ... esse [Hortensium] diceret, sed gesticulariam, Dionysiamque eum notissimae saltatriculae nomine appellaret.***) Man nennte aber auch die Action des Komödianten ein Geberdenmachen, wie man aus dem sehen kann, was von dem Dichter Andronicus erzählet worden. Man sagte also nicht allein tanzen anstatt Geberden machen, sondern man sagte auch tanzen anstatt Komödie

*) *Variarum Epist.* lib. pr. ep. 20.
**) *Flor.* lib. III.
***) *A. Gellius Noct. Att.* lib. I. cap. 9.

spielen. Saltare et gestum agere wurde so völlig Eines für das Andre genommen, daß man sagte „ein dramatisches Stück tanzen“, wenn man sagen wollte, „es auf dem Theater recitiren“, und dieses nicht blos bei den Vorstellungen der Pantomimen, welche, ohne den Mund aufzuthun, spielten, wie wir hernach zeigen werden, sondern auch bei den gewöhnlichen Vorstellungen der Tragödien und Komödien, wo die Recitation der Verse einen Theil der Ausführung ausmachte.

Wenn Du mir meldest, sagt Ovidius zu einem Freunde, der ihm berichtet hatte, daß die „Medea“ oder ein anders von den Stücken dieses Dichters sehr wohl aufgenommen worden, daß das Theater voll sei, so oft man unser Stück tanze, und daß meine Verse Beifall erhielten:

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
 Versibus et plaudi scribis, amice, meis.*)

Und wenn Aulus Gellius sagen will, daß vor seiner Zeit ebenderselbe Schauspieler, welcher recitirt, auch die Geberden gemacht habe, so sagt er, Derjenige, welcher zu seiner Zeit, ohne sich im Geringsten zu bewegen, singe, habe ehedem tanzend gesungen. Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt.**)

Juvenal lehrt uns, der Vorleger an großen Tafeln habe die Speisen tanzend vorgeschnitten. Bei Vorschneidung der Speisen kann man nun zwar wohl Geberden machen, aber unmöglich nach unserer Art tanzen. Uebrigens fügt dieser Dichter noch im Scherze hinzu, daß man mit einer andern Geberde ein jung Huhn und mit einer andern einen Hasen zerlegen müsse, so wie sie sich jedesmal zu der vorhabenden Operation am Besten schicke. Für diese Art von Saltation hatte man in Rom besondre Schulen.

Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem specta et chironomunta volanti
Cultello, donec peragat dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores et quo gallina secetur.***)

Endlich nennt auch Aristides Quintilianus, nachdem er von der Freundschaft des Cicero mit dem Roscius gesprochen, an welchem dem Cicero besonders die genaue Beobachtung des Tacts und die Anmuth der Geberden gefiel, diesen berühmten Schauspieler einen Tänzer. Er nennt ihn auf Griechisch ὀρχηστήν,

*) *Ovid. Trist.* lib. V. el. 7.
**) *A. Gellius* lib. XX. c. 2.
***) *Juvenal. Sat.* 5.

welches im Lateinischen *saltatorem* bedeutet. Wir werden sogar aus einer Stelle des Cassiodorus sehen, daß man das griechische Wort lateinisch gemacht habe. Und obgleich Roscius wirklich auf der Scene sehr oft redte, so lobt ihn Cicero doch fast immer nur wegen seiner Geberden. Wenn er ihn zum Exempel in seiner Rede für den Archias lobt, so sind es vornehmlich seine Geberden, die er lobt. Ergo ille corporis motu tantum amorem sibi conciliarat a nobis omnibus.

Oft gingen Cicero und Roscius sogar einen Wettstreit mit einander ein, wer von Beiden ebendieselben Gedanken am Oeftersten auf verschiedene Art ausdrücken könne, und Jeder von ihnen bediente sich dabei derjenigen Geschicklichkeit, in welcher er vortrefflich war. Roscius drückte also durch ein stummes Spiel den Sinn der Redensart aus, welche Cicero zusammengesetzt und recitirt hatte. Und alsdenn urtheilte man, welcher von Beiden in seinem Ausdrucke am Glücklichsten gewesen sei. Hierauf veränderte Cicero die Worte oder die Wendung der Redensart, ohne den Sinn derselben zu entkräften, und auch Roscius mußte nunmehr den Sinn durch andre Geberden ausdrücken, ohne daß diese Veränderung den Ausdruck seines stummen Spiels schwächte. Et certe satis constat, contendere eum cum histrione solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso pronuntiaret,*) sagt Macrobius von dem Cicero und Roscius.

Dieses sei von der Kunst der Saltation, überhaupt betrachtet, genug gesagt. Wir haben gesehen, daß die Alten die Vorschriften derselben sowohl bei heiligen Ceremonien als bei Tische und bei andern Gelegenheiten in Ausübung brachten. Unsere Materie aber erfordert es nicht, daß wir die Saltation in allen ihren verschiednen Anwendungen betrachten müßten. Hauptsächlich müssen wir von der theatralischen Saltation reden.

Vierzehnter Abschnitt.

Von der theatralischen Saltation. Wie der Schauspieler, welcher die Geberden machte, mit dem Schauspieler, welcher recitirte, übereintreffen konnte. Von dem Tanze des Chorus.

Die Kunst der zur theatralischen Declamation sich schickenden Geberden theilte sich in drei Methoden und also auch in drei ver-

*) *Macrob. Saturnal.* lib. II. cap. 10 [III. 14, 12].

schiedne Künste. Die erste von diesen Methoden lehrte ἐμμέλειαν oder die zur tragischen Declamation sich schickenden Geberden. Die Sammlung der Geberden, wie sie sich zur Declamation der Komödien schickten, hieß κόρδαξ, und σίκιννις hießen alle diejenigen Geberden, die sich zu Vorstellung derjenigen dramatischen Stücke schickten, welche die Alten Satyren nennten.

Gleichwohl aber sagt Lucian in seiner Abhandlung „Vom Tanze“, daß man bei Aufführung der komischen Stücke oft die zur Satire sich schickenden Geberden mit den eigentlichen Geberden für die Komödie vermengt habe, die Sikinnis nämlich mit dem Kordax.

Wie haben es aber, wird man sagen, die Alten dahin gebracht, daß sie diese Methoden schriftlich verfassen und Zeichen und Charakter erfinden konnten, welche alle Stellungen und Bewegungen des Körpers ausdrückten? Ich weiß es nicht; allein die Choreographie des Feuillée, von welcher ich gesprochen habe, zeiget hinlänglich, daß die Sache möglich gewesen. Man muß ebensowohl aus Zeichen lernen können, welche Geberde man machen solle, als man es aus Zeichen lernen kann, welche Schritte und Figuren man machen müsse. Dieses aber ist es, was das Buch des Feuillée lehret.

Ob die Geberden gleich unter uns in kein Kunstgebäude gebracht sind, ob wir gleich diese Materie nicht ergründet und also auch die Gegenstände nicht so weit zergliedert haben, als die Alten es gethan hatten, so empfinden wir doch gleichwohl, daß die Tragödie und Komödie jede ihre eignen Geberden habe. Die Geberden, die Stellungen, das Tragen unsrer Schauspieler, die eine Tragödie recitiren, sind von den Geberden, den Stellungen, dem Tragen der Schauspieler, die eine Komödie vorstellen, völlig unterschieden. Unsere Schauspieler, die von der bloßen Natur geleitet werden, lassen uns die Grundsätze gar wohl empfinden, nach welchen die Alten die Kunst der theatralischen Geberden zertheilt und in drei verschiedne Methoden abgesondert haben. „Die Natur“, wie Cicero sagt, „hat einer jeden Leidenschaft, einer jeden Empfindung ihren besondern und eignen Ton, ihre eigne Geberde und ihren eignen Ausdruck im Gesichte gegeben.“ Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum.*) Die Leidenschaften, mit welchen sich die Tragödie meistentheils beschäftiget, sind diejenigen gar nicht, mit welchen die Komödie zu thun hat.

*) *Cic. De orat.*, lib. III.

In dem Hauptstücke, in welchem Quintilian weitläuftiger als an irgend einem andern Orte von den für einen Redner sich schickenden Geberden redet, findet man verschiedne Dinge, aus welchen man es beweisen kann, daß die Komödianten seiner Zeit besondre Schulen gehabt haben, in welchen man die Kunst der eigentlichen theatralischen Geberden lehrte. Manchmal lenkt Quintilian seine Schüler von dem ab, was die Komödianten bei gewissen Umständen lehrten. Manchmal führt er sie auch als gute Lehrmeister an. „Diejenigen, welche die Schauspielkunst lehren," sagt er an einem Orte des angeführten Kapitels, „halten die Geberde, die man mit dem Kopfe allein macht, für eine tadelhafte Geberde." Solo capite gestum facere scenici quoque doctores vitiosum putarunt.*) Man sieht sogar, daß es diesen Lehrern auch an dem nicht gefehlt habe, was man Kunstwörter nennt. Wenn Quintilian von dem Betragen eines Redners, auf welchen die Augen aller Zuhörer noch eher gerichtet sind, als er angefangen hat zu reden, handelt und lehren will, wie dieses Betragen die kurze Zeit über, ehe er den Mund aufthut, beschaffen sein müsse, so sagt er, die Komödianten nennten dieses studirte Stillschweigen einen Verzug. In hac cunctatione sunt quaedam non indecentes, ut vocant scenici, *morae*.**)

Da Die, welche sich mit dem Theater abgaben, diejenige Art von Geberden, welche wir willkürliche genennt haben, fast gar nicht brauchen durften; da, mit einem Worte, ihre Saltation von einer besondern Art war: so war es ganz natürlich, daß sie auch ihre besondern Schulen und ihre besondern Lehrer haben mußten. Uebrigens mußten sie auch noch eine ganz besondre Kunst verstehen, nämlich die Kunst, ihre Geberden mit der Recitation des Sängers, welcher manchmal für sie redte, den Tact halten zu lassen. Wie sie dieses aber bewerkstelligten, und wie die Action Desjenigen, welcher die Geberden machte, mit der Aussprache Desjenigen, welcher redte, übereinstimmen konnte, will ich hier noch verständlicher zu machen suchen, als ich oben gethan habe. Meinen Lesern diese letzte Erklärung vorzulegen, mußte ich warten, bis sie der Sachen ein Wenig kundiger wären, gesetzt, daß ich mich auch dadurch einiger Wiederholungen schuldig machte.

Wir haben, wie sich der Leser erinnern wird, bereits gesagt, daß die hypokritische Musik der Saltation vorgesetzt war. „Nun

*) *Quint.* lib. XI. cap. 3.
**) *Ibid.*

aber", sagt Quintilian, „regieret die Musik die Bewegungen des Körpers ebensowohl, als sie die Fortschreitung der Stimme regieret." Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore.*) Die hypokritische Musik lehrte also, wie man den Tact beobachten solle, wenn man Geberden mache, so wie die metrische Musik ihn bei dem Recitiren beobachten lehrte. Die hypokritische Musik ließ sich also von der metrischen helfen; denn die musicalischen Künste konnten nicht überall einen so vollkommen bestimmten Umkreis haben, daß sie nicht bei mancher Lection hätten zusammentreffen sollen. Die eine musicalische Kunst mußte oft bei der andern Hülfe suchen. Dieses ist schon etwas.

Der Schauspieler, welcher recitirte, und der Schauspieler, welcher die Geberden machte, mußten also einerlei Tacte folgen, und beide mußten einerlei Zeiten beobachten. Wir haben aus dem Quintilian**) gesehen, daß man ein Verhältniß zwischen den Geberden und den Worten, welche der Redner sagte, festzusetzen suchte, damit seine Action weder allzu häufig noch allzu unterbrochen sei. Allem Anscheine nach mochte diese Idee daher gekommen sein, weil der Schauspieler, welcher auf dem Theater recitirte, nur eine gewisse Anzahl Worte sagen durfte, mittlerweile der andre Schauspieler, dem die Action aufgetragen war, eine gewisse Geberde machte. Und wenn dieser eine andre Geberde machte, so mußte auch jener eine andere Anzahl Worte sagen. Dem aber sei nun, wie ihm wolle, so ist doch so viel gewiß, daß der eine sowohl als der andre die Zeiten eines und ebendesselben Tacts beobachten mußte, welchen eine und ebendieselbe Person schlug, die die Verse vor Augen hatte, welche recitirt wurden, und deren Silben, wie wir gesehen haben, die Zeiten bestimmten. Ueber diese Verse hatte man die Geberden in Noten geschrieben, welche der Histrio Tact vor Tact machen mußte. Der musicalische Rhythmus, sagt Aristides Quintilianus,***) regiert ebensowohl die Geberden als die Recitation der Verse.

Dem sei nun aber gewesen, wie ihm wolle, so wissen wir wenigstens doch ganz gewiß, daß die Schauspieler, von welchen hier die Rede ist, sehr wohl mit einander übereinstimmten. Seneca sagt, „man könne nicht ohne Erstaunen wahrnehmen,

*) *Quint.* lib. I. cap. 10.
**) Siehe den zweiten Abschnitt.
***) *Arist. De musica*, lib. I.

wie auf der Scene die Geberde geschickter Komödianten die Rede erreiche und sich, so zu reden, trotz der Geschwindigkeit der Zunge mit ihr verbinde." Mirari solemus scenae peritos, quod in omnem significationem rerum et effectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus assequitur.*) Hier nun aber will Seneca gewiß nicht von einer Person reden, welche zu gleicher Zeit spricht und Geberden macht; denn an dieser würde es nichts weniger als bewundernswürdig sein, ihre Geberden ebenso geschwind laufen zu sehen als ihre Worte. Die Sache geht ganz natürlich zu, und sie kann nur alsdenn bewundernswürdig sein, wenn ein Schauspieler spricht und ein anderer Schauspieler die Geberden dazu macht.

Wir sehen auch, „daß ein Komödiant, welcher eine Geberde wider den Tact machte, ebenso wohl ausgepfiffen ward als der, welcher in der Aussprache eines Verses fehlte." Histrio, si paululum se moveat extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba una longior aut brevior, exsibilatur et exploditur.**) Lucianus sagt es gleichfalls, daß eine Geberde wider den Tact bei einem Schauspieler für ein Hauptverbrechen gehalten worden. Dieses hatte zu dem griechischen Sprichworte Gelegenheit gegeben: einen Solöcismus mit der Hand machen.

Die Kunst der Saltation ist verloren gegangen, und es würde verwegen sein, alle kleine Umstände einer durch die Erfahrung und durch die Ueberlegungen vieler tausend Personen zur Vollkommenheit gebrachten Ausübung errathen zu wollen. So viel ist gewiß, das Volk ward es sehr wohl gewahr, wenn ein Fehler gemacht ward. Die öftere Besuchung der Schauspiele hatte es so zärtlich und ekel gemacht, daß es sogar auch die falschen Wendungen und Accorde tadelte, wenn sie zu oft wiederholt wurden, obgleich diese Accorde eine gute Wirkung thun, wenn sie mit Kunst gebraucht werden. Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae, quam certae et severae? quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiant, multitudo ipsa reclamat.***)

Um wieder auf die Kunst der Geberden zu kommen, so kann man nicht im Geringsten daran zweifeln, daß die Komödianten der Alten in diesem Theile der Declamation nicht sollten vortreff-

*) *Seneca Epist.* 121.
**) *Cic.* in *Parad.*
***) *Cic. De orat.*, lib. III.

lich gewesen sein. Sie hatten viel natürliche Geschicklichkeit dazu, wenn wir sie nach ihren Landsleuten, die unsre Zeitverwandte sind, beurtheilen dürfen. Diese Schauspieler wandten auch, wie wir bald sagen werden, ungemein viel Fleiß auf ihre Kunst, und wenn sie fehlten oder nächlässig waren, so waren die Zuschauer, welche davon zu urtheilen wußten, bemüht, sie wieder ins Gleis zu bringen. Tertullianus sagt auch, „daß diese Geberden ebenso verführerisch gewesen wären als die Rede der Schlange, welche das erste Weib versuchte". Ipse gestus colubrina vis est.*)

Wenn die Kunstrichter, welche die „Dichtkunst" des Aristoteles haben tadeln oder erklären wollen, auf die Bedeutung des Worts saltatio Achtung gegeben hätten, so würde es ihnen gar nicht so abgeschmackt vorgekommen sein, daß die Chöre der Alten auch bei den traurigsten Stellen der Tragödien getanzt haben. Man kann sich leicht vorstellen, daß dieses Tanzen in nichts Anderm bestanden habe als in den Geberden und dem äußerlichen Bezeigen der Glieder des Chors, womit sie ihre Gesinnungen ausdrückten, sie mochten nun reden oder auch blos durch ein stummes Spiel bezeigen, wie sehr sie von der Begebenheit, woran sie Theil nehmen sollten, gerührt wären. Diese Declamation nöthigte den Chor öfters, auf der Bühne hin und her zu gehen, und da die Bewegungen von einem Orte zum andern, welche verschiedne Personen zu gleicher Zeit machen sollen, nothwendig vorher abgeredet sein müssen, wenn sie nicht in einen sich drängenden unordentlichen Haufen ausarten sollen, so haben die Alten den Chören bei ihrem Hinundwiedergehen gewisse Regeln vorgeschrieben. Und diese vorgeschriebnen Bewegungen haben nicht wenig dazu beigetragen, daß die Kunstrichter die Saltation der Chöre für Ballets nach unserer Art gehalten haben.

Die Chöre hatten anfangs ihre besondern Lehrmeister, von welchen sie in ihren Rollen unterrichtet wurden; allein der Dichter Aeschylus,**) welcher die Kunst der theatralischen Vorstellungen besonders studirt hatte, unternahm es, sie selbst zu unterrichten, und es scheinet, daß auch andere Dichter Griechenlands seinem Exempel hierin gefolget sind.

Man muß sich also den Anblick, welchen die Chöre auf den Bühnen der Griechen und Römer machten, nicht wie den Anblick vorstellen, den wir auf unsern Theatern haben würden, wenn

*) *Tertull. De spect.*
**) *Athenaeus* lib. I.

man die Chöre declamiren ließe. Wir stellen uns gleich anfangs die unbeweglichen Chöre der Oper vor, welche aus Personen bestehen, die größtentheils nicht einmal gehen können und durch ihre abgeschmackte Action die allerrührendsten Scenen lächerlich machen. Wir bilden uns die Chöre der Komödien ein, die aus Statisten und den elendesten Schauspielern bestehen, die jede Rolle, zu der sie nicht gewöhnt sind, auf das Aergste mißhandeln. Allein die Chöre der alten Tragödien wurden durch gute und wohlgeübte Schauspieler aufgeführt, und der Aufwand, den man dabei machte, war so groß, daß die Athenienser durch eine besondre Verordnung ihn der Obrigkeit zuerkannt hatten.

Man stelle sich also, um sich einen richtigen Begriff von diesen Chören zu machen, eine große Anzahl vortrefflicher Schauspieler vor, welche einer Person, die sie anredet, antworten. Man stelle sich vor, daß jeder von den Schauspielern des Chors diejenigen Geberden macht und diejenigen Stellungen annimmt, die sich dazu, was er gegenwärtig ausdrücken will, und zu dem besondern Charakter, den man ihm gegeben hat, schicken. Man stelle sich vor, daß die Alten, die Kinder, die Weiber, die jungen Leute, aus welchen die Chöre bestanden, ihre Freude, ihre Betrübniß oder ihre andern Leidenschaften durch solche Bezeigungen an den Tag legen, wie sie sich für eines Jeden Alter und Geschlecht schicken. Ich glaube, ein solcher Anblick muß wahrhaftig nicht die am Wenigsten rührende Scene einer Tragödie gewesen sein. Daher finden wir auch, daß einer von den Chören des Aeschylus*) Ursache war, daß verschiedne schwangre Weiber in dem Theater zu Athen niederkamen. Und dieser Zufall gab hernach Anlaß, daß die Athenienser die Anzahl der Personen dieser schrecklichen Chöre bis auf funfzehn oder zwanzig herabsetzten, anstatt daß sie vorher wohl aus funfzigen bestanden hatten. Einige Stellen in unsern neuen Opern, wo der Dichter eine Hauptperson den Chor anreden und diesen wenige Worte erwidern läßt, sind sehr wohl aufgenommen worden, obgleich die Personen des Chors nicht declamirt haben. Mich wundert sehr, daß diese Nachahmung der Alten (man wird mir dieses Wortspiel erlauben) keine Nachahmer gefunden hat.

Endlich hat man auch gesehen, daß die Chöre, welche nicht redeten und blos das stumme Spiel der Chöre in den alten Tragödien nachahmten, auf dem Opertheater sehr wohl ausgefallen

*) In dem Trauerspiele „Die Eumeniden".

und vielen Beifall erhalten haben, wenn sie von aufmerksamen Personen ausgeführet worden. Ich meine diejenigen Ballets, die fast aus ganz und gar keinen Tanzschritten, sondern aus bloßen Geberden und Bezeigungen, kurz, aus einem stummen Spiele bestanden, und die Lulli in die Leichenbegleitung der Psyche, desgleichen der Alceste, in den zweiten Aufzug des „Theseus", wo der Dichter alte Männer tanzend einführt, in das Ballet des vierten Aufzuges des „Atys" und in die erste Scene des vierten Aufzuges der „Isis" gebracht hatte, wo Quinault Einwohner der hyperboreischen Gegenden auf das Theater bringt. Diese Halbchöre nun, man vergönne mir den Ausdruck, machten einen sehr rührenden Anblick, wenn sie Lulli von Tänzern aufführen ließ, die ihm folgen mußten und ebenso wenig, wenn er es ihnen verboten hatte, einen Tanzschritt zu machen, als eine Geberde, die sie machen sollten, zu unterlassen oder sie nicht zur rechten Zeit zu machen wagten. Wenn man diese Tänze aufführen sah, konnte man leicht begreifen, wie der Tact auf den Theatern der Alten die Geberden regieren können. Der Mann von Genie, den ich itzt genennt habe, war durch die Stärke seiner eignen Vorstellungskraft darauf gefallen, daß das Schauspiel auch durch die stumme Action der Chöre pathetischer werden könne; denn ich glaube nicht, daß er die Gedanken dazu aus den Schriften der Alten geschöpft, deren vom Tanze der Chöre redende Stellen noch nie so verstanden worden waren, als wir sie itzt erklärt haben.

Lulli wendete auf die Ballets, von welchen hier die Rede ist, so viel Aufmerksamkeit, daß er sich, sie zu componiren, eines besondern Tanzmeisters Namens Olivet bediente. Dieser war es und nicht des Brosses oder Beauchamps, die Lulli nur zur Verfertigung der gewöhnlichen Ballets brauchte, welcher die Ballets in den Leichenbegleitungen der Psyche und der Alceste componirte. Auch machte Olivet das Ballet der Alten im „Theseus", desgleichen der schrecklichen Träume im „Atys" und der Zitterer in der „Isis". Dieses Letztere bestand blos und allein aus den Geberden und Bezeigungen frierender Leute. Es wurde kein einziger Tanzschritt nach unserer Art dabei gebraucht. Und hiebei ist noch zu merken, daß diese Ballets, welche zu ihrer Zeit gefielen, von Tänzern aufgeführet wurden, die in den Verrichtungen, wozu sie Lulli brauchte, noch Neulinge waren. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Funfzehnter Abschnitt.

Anmerkungen über die Art und Weise, wie dramatische Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden. Von der starken Neigung, welche die Griechen und Römer für das Theater hatten. Von dem Fleiße, den die Schauspieler auf ihre Kunst wendeten, und den Belohnungen, die ihnen ertheilt wurden.

Die Einbildungskraft kann die Empfindung nicht ersetzen. Da wir also kein theatralisches Stück haben aufführen sehen, in welchem ein Schauspieler recitiret, mittlerweile ein andrer die Geberden dazu macht, so, glaube ich, würde man Unrecht thun, wenn man diese bei den Alten übliche Theilung der Declamation auf eine entscheidende Art loben wollte; und noch unbilliger würde man handeln, wenn man sie geradeweg verdammen wollte. Ich habe die Ursachen schon angeführt, warum sie den Alten gar nicht so lächerlich scheinen können, als sie uns anfangs scheinet. Wir wissen noch nicht, was für Annehmlichkeiten ein solches Schauspiel von den Umständen und der Geschicklichkeit der Schauspieler entlehnen können. Verschiedne nordische Gelehrte, die aus bloßen Erzählungen geurtheilet hatten, daß die Oper ein sehr lächerliches Schauspiel sein müsse, welches aufs Höchste nur Kinder vergnügen könne, haben ihre Meinung geändert, nachdem sie selbst einige Vorstellungen mit angesehen. Die Erfahrung hatte sie davon überzeugt, wovon die Erfahrung allein überzeugen kann, daß eine Mutter, welche den Verlust ihrer Kinder in Musik beweint, doch noch immer eine Person bleibe, die uns rühren und zum Mitleiden bewegen könne.

Die Marionetten, bei welchen die Declamation getheilt ist, können uns die Zeit verkürzen, obgleich die Action dabei nur auf eine maschinenmäßige Art geschieht. Freilich kann uns dieses kindische Schauspiel nicht vergnügen, weil die lächerliche Ausführung vollkommen mit dem lächerlichen Inhalte paßt. Die Puppen-Oper, deren Erfinder La Grille war, und die in Paris ungefähr im Jahr 1674 aufkam, lockte zwei ganze Winter hindurch eine Menge Zuschauer herbei, und es war dieses Schauspiel eine ordentliche Oper, nur daß die Action von einer großen Marionette verrichtet wurde, die schickliche Geberden zu dem, was ein Musikus sang, machte, dessen Stimme durch eine Oeffnung

sich hören ließ, die man in dem Boden der Scene angebracht hatte. Ich habe in Italien Opern auf diese Art vorstellen sehen, und kein Mensch hielt sie für ein lächerliches Schauspiel. Die Opern, welche ein berühmter Cardinal in seiner Jugend zu seinem Vergnügen auf diese Art aufführen ließ, gefielen nicht wenig, weil die Marionetten, welche fast vier Fuß hoch waren, dem Natürlichen sehr gleich kamen. Was kann uns also zu glauben bewegen, daß eben dieses Schauspiel nur alsdenn Mißfallen erweckt haben sollte, wenn vortreffliche Schauspieler, die man in der Maske agiren zu sehen schon gewohnt war, den Theil der Gesticulation ausgeführt, welchen eine Marionette nur sehr schlecht ausführen kann?

Die Aufführungen und die Schriften der Römer bezeugen zur Gnüge, daß sie kein unsinniges Volk waren. Als sich die Römer zu der Art von Declamation entschlossen, bei der die Geberden und die Rede unter zwei verschiedne Schauspieler getheilt wurden, kannten sie schon seit mehr als hundertundzwanzig Jahren die natürliche Art zu recitiren, welches unsre Art ist. Und gleichwohl vertauschten sie sie mit jener, die weit zusammengesetzter war.

Uebrigens leistet der unsägliche Aufwand, welchen die Griechen und Römer bei Aufführung theatralischer Stücke machten, hinlängliche Gewähr, daß sie sehr aufmerksam dabei mußten gewesen sein. Diese Aufmerksamkeit nun, die ganzer achthundert Jahr hindurch dauerte (denn die Bühnen waren zu Rom nach dem Livius Andronicus, dessen Geschichte wir oben erzählt, acht ganze Jahrhunderte offen), würde die Römer endlich gewiß von dem Gebrauche, die Declamation unter zwei Schauspieler zu vertheilen, abgebracht haben, wenn dieser Gebrauch so übel gewesen wäre, als man anfangs zu glauben nicht ungeneigt ist. Man muß sich also dieser voreiligen Mißbilligungen hier ebenso sehr enthalten, als alle vernünftige Leute sich ihrer bei Beurtheilung der Sitten und Gebräuche in fremden Ländern enthalten.

Die Aufführung dreier Trauerspiele des Sophokles kostete den Atheniensern mehr als der peloponnesische Krieg. Man weiß, was für unsägliche Kosten die Römer verwendet haben, auch sogar in den Provinzen die prächtigsten Theater, Amphitheater und Circos bauen zu lassen. Einige von diesen Gebäuden, welche noch ganz da stehen, sind die bewundernswürdigsten Denkmäler der alten Architektur. Und auch die Ruinen derer, die verfallen sind, bewundert man. Die römische Geschichte ist voll

von Beispielen, was für eine unmäßige Neigung das Volk gegen die Schauspiele gehabt, und was für unglaubliche Summen es sich sowohl Regenten als Privatpersonen kosten lassen, ihr genugzuthun. Ich will also blos hier von der Bezahlung der Schauspieler reden. Macrobius sagt, Aesopus, ein berühmter tragischer Schauspieler und Zeitgenosse des Cicero, von dem wir schon gesprochen, habe seinem Sohne, dessen Horaz*) und Plinius als eines berüchtigten Verschwenders gedenken, eine Erbschaft von fünf Millionen, die er mit dem Agiren erworben hatte, hinterlassen. Man lieset in der „Geschichte" des Plinius, der Komödiant Roscius, der Freund des Cicero, habe jährlich mehr als hunderttausend Franken Besoldung gehabt. Quippe cum jam apud majores nostros Roscius histrio sestertium quingenta milia annua meritasse prodatur.**) Man muß sogar diese Besoldung des Roscius seit der Zeit, von welcher Plinius redet, vermehrt haben, weil Macrobius sagt, es zöge dieser Komödiant von den öffentlichen Einkünften alle Tage auf neunhundert Franken, und diese Summe wäre für ihn ganz allein. Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit.

Die Rede, welche Cicero für eben diesen Roscius hielt, rechtfertiget das Vorgeben des Plinius und Macrobius sehr wohl. Der vornehmste Punkt des Processes, welchen Roscius hatte, betraf einen Sclaven, welchen Fannius zu dem Roscius gegeben zu haben behauptete, damit er bei ihm Komödie spielen lernen solle, worauf Roscius und Fannius diesen Sclaven verkaufen und die dafür gelösete Summe unter sich theilen wollen. Cicero will von dieser Verbindung nichts wissen und behauptet, Panurgus, so hieß der Sclave, müsse dem Roscius, der ihn unterrichtet habe, ganz allein zugehören, weil der Werth des Komödianten den Werth der Person des Sclaven bei Weitem übertreffe. „Die Person des Panurgus", sagt Cicero, „ist nicht dreißig Pistolen werth, allein der Sclave des Roscius ist zwanzigtausend Thaler werth. Wenn der Sclave des Fannius des Tages kaum achtzehn Sols hätte verdienen können, so kann er itzt als ein von dem Roscius unterrichteter Komödiant achtzehn Pistolen verdienen." „Ist es wohl glaublich," sagt Cicero an einem andern Orte, „daß ein so uneigennütziger Mann als Roscius sich mit Verlust

*) *Horat. Sat.*, II. 3. 239. 240.
**) *Plin.* lib. VII. c. 39.

seiner Ehre einen Sclaven, der kaum dreißig Pistolen werth ist, zueignen würde; er, der uns seit zwölf Jahren umsonst Komödie spielt und durch diese Großmuth zwei Millionen, die er hätte gewinnen können, ausgeschlagen hat? Ich schätze", fügt Cicero hinzu, „die Besoldung, welche Roscius bekommen haben würde, nicht sehr hoch. Wenigstens würde man ihm nicht weniger gegeben haben, als man der Dionysia giebt." Wir haben von dieser Schauspielerin bereits gesprochen. Nun urtheile man, wie die römische Republik ihre Komödianten bezahlte! Macrobius erzählt,*) Julius Cäsar habe dem Laberius zwanzigtausend Thaler gegeben, um diesen Dichter dahin zu vermögen, daß er in einem Stücke, welches er verfertiget hatte, selbst mitspielte. Unter den andern Kaisern finden wir auch noch andere Verschwendungen. Endlich setzte der Kaiser Marcus Aurelius,**) welcher sehr oft Antoninus Philosophus genennet wird, fest, daß den Komödianten, welche in den Schauspielen, die gewisse obrigkeitliche Personen dem Volke geben mußten, spielen würden, nicht mehr als fünf Goldstücken für eine Vorstellung fordern sollten, und daß Derjenige, welcher die Unkosten dazu hergebe, ihnen nicht mehr als noch einmal so viel geben dürfe. Diese Goldstücke waren ungefähr mit unsern Louis, deren dreißig auf das Mark gehen und für vierundzwanzig Franken ausgegeben werden, von einerlei Werth. Titus Livius schließt seine Erzählung von dem Ursprunge und dem Fortgange der theatralischen Vorstellungen zu Rom mit dieser Betrachtung, „daß ein Vergnügen, welches anfangs sehr wenig betragen habe, in so prächtige und kostbare Schauspiele ausgeartet sei, daß kaum die reichsten Königreiche den Aufwand dabei würden ausgehalten haben," quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit.***) Da die Römer beinahe fast alle selbst Declamatores und Geberdenmacher geworden waren, so darf man sich nicht wundern, daß sie aus den Komödianten so viel machten. Seneca, der Vater, sagt in der Einleitung zu dem ersten Buche seiner „Controversen", daß die jungen Leute seiner Zeit aus diesen zwei Künsten ihre ernsthafteste Beschäftigung machten. Malarum rerum industria invasit animos. Cantandi saltandique nunc obscoena studia effeminatos tenent.

*) *Macrob. Sat.* lib. II. cap. 7.
**) *Capit. in M. Aur.*
***) *Livius Hist.* lib. VII.

Das Uebel nahm nach der Zeit noch immer mehr zu. Ammianus Marcellinus, welcher unter der Regierung des großen Constantinus lebte, schreibt: „In wie wenigen von unsern Häusern werden noch die freien Künste getrieben! Man höret weiter nichts, als singen und Instrumente spielen. Anstatt eines Philosophen läßt man einen Sänger kommen, und statt eines Redners einen Lehrer der Schauspielkunst. Man verschließt die Bibliotheken auf immer, so wie man die Gräber verschließt. Man denkt auf nichts als auf Verfertigung außerordentlich großer Leyern, Hydraulicorum, Flöten von allerlei Art und aller der Instrumente, welche die Geberden der Schauspieler zu regieren dienen." **Quod cum ita sit, paucae domus studiorum seriis cultibus antea celebratae nunc ludibriis ignaviae torrentes exundant, vocali sono, perflabili tinnitu fidium resultantes. Denique pro philosopho cantor et in locum oratoris doctor artium ludicrarum accitur, et bibliothecis sepulcrorum ritu in perpetuum clausis fabricantur hydraulica et lyrae in speciem carpentorum ingentes tibiaeque et histrionici gestus instrumenta non levia.*)**

Ich muß hier erinnern, daß ich bei Vergleichung der römischen Münze mit französischen der Berechnung des Budäus**) nicht gefolgt bin, ob sie gleich zu der Zeit, als sie dieser gelehrte Mann machte, sehr richtig war. Allein das Mark Silber, welches zu des Budäus Zeiten noch nicht zu zwölf Franken an gangbarer Münze gerechnet wurde, galt sechzig Franken gangbaren Schlages, als ich meine letztere Berechnung machte.***) Hierauf müssen die Uebersetzer und Ausleger der alten Schriftsteller Acht haben; wie sie denn auch die Summen, von welchen ihr Schriftsteller redet, Metall für Metall berechnen müssen, weil das Verhältniß zwischen Gold und Silber nunmehr ganz anders ist, als es zu den Zeiten der römischen Republik war. Zehn Unzen fein Silber galten damals eine Unze fein Gold, und wenn man itzt in Frankreich eine Unze fein Gold bezahlen will, so muß man wohl funfzehn Unzen fein Silber dafür geben. Es giebt sogar in Europa Staaten, wo das Gold noch theurer ist.

Ueberhaupt scheint es mir sehr billig zu sein, daß man von den Progressen, welche eine gewisse Nation in den Künsten ge-

*) *Ammian. Marcell. Hist.* lib. XIV.
**) Unter Francisco I.
***) Im Jahr 1718.

macht habe, welche keine dauerhaften Denkmäler hinterlassen, aus welchen man sie gehörig schätzen könne, nach den Progressen urtheile, welche ebendieselbe Nation in denjenigen Künsten gemacht, welche dergleichen Denkmäler hinterlassen. Nun aber beweisen die Denkmäler der Dichtkunst, der Beredsamkeit, der Malerei, der Bildhauerkunst und der Architektur, welche aus dem Alterthume bis auf uns gekommen sind, daß die Alten in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen sind und sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Da wir uns nun also in Ansehung ihrer Geschicklichkeit in der Schauspielkunst an dieses Vorurtheil halten müssen, so werden wir es auch wohl bis dahin ausdehnen müssen, daß sie in ihren theatralischen Vorstellungen sehr glücklich gewesen, und daß wir ihnen, wenn wir sie gesehen hätten, eben die Lobsprüche würden ertheilt haben, die wir ihren Gebäuden, ihren Statuen und ihren Schriften ertheilen.

Können wir nicht auch sogar aus der Vortrefflichkeit der Gedichte der Alten ein Vorurtheil für die Verdienste ihrer Schauspieler ziehen? Und wissen wir denn nicht durch die allergewissesten Muthmaßungen, daß diese Schauspieler sehr vortrefflich müssen gewesen sein? Die meisten waren geborne Sclaven und mußten sich also von Jugend auf eine so harte und strenge Lehre gefallen lassen, als ihre Herren ihnen nur immer ertheilen wollten. Sie waren übrigens versichert, daß sie mit der Zeit frei, reich und angesehen werden könnten, wenn sie sich geschickt machten. In Griechenland waren die Komödianten Personen von Wichtigkeit, und man hat sogar Abgesandte und Staatsminister gesehen, die man von dieser Profession genommen hatte.*) Und obgleich die römischen Gesetze die meisten Komödianten aus dem Stande der Bürger ausgeschlossen hatten, so hatte man dennoch in Rom sehr viele Hochachtung für sie, wovon wir gar bald gute Beweise anführen wollen. Sie spielten daselbst ungestraft den großen Herren, wenigstens ebensowohl als die Castraten, welche heut zu Tage in Italien singen.

Wir wissen es sehr zuverlässig, daß die Lehre, welche die Komödianten ausstehen mußten, die man allem Ansehen nach mit den gehörigen Gaben aussuchte, eine sehr lange Lehre war. Nach dem Cicero übten sich Die, welche in Tragödien spielen

*) *Liv. Hist.* lib. XXIV; *August. De civit. Dei.*, lib. II. c. 11; *Arnob. Adv. gent.*, lib. VII.

wollten, ganze Jahre vorher, ehe sie das Theater betraten. In ihren Lehrjahren declamirten sie sogar sitzend, damit ihnen das Declamiren auf dem Theater desto leichter würde, wo sie stehend declamiren konnten. Wenn man sich angewöhnt hat, gewisse Verrichtungen unter beschwerlichern Umständen auszuführen, als es nöthig ist, so kann man hernach desto mehr Leichtigkeit und Anmuth dabei zeigen. Nun aber befindet sich die Brust bei einem Menschen, welcher steht, in weit weniger Zwange als bei einem Menschen, welcher sitzt.

Dieses ist auch die Ursache, warum sich damals die Gladiatores mit schwerern Waffen üben mußten, als die ordentlichen Waffen waren, mit welchen sie zu streiten pflegten. Difficiliora enim debent esse, quae exercent, quo sit levius ipsum illud, in quod exercent.*) „Die Arbeit, der man uns in den Lehrjahren unterwirft, muß schwerer sein, als die Arbeit ist, zu der man uns geschickt machen will.“ Gladiatores gravioribus armis discunt quam pugnant, sagt Seneca der Vater.**)

Die großen Schauspieler würden des Morgens nimmermehr ein Wort ausgesprochen haben, ohne vorher, so zu reden, ihre Stimme methodisch zu entwickeln, indem sie sie nur nach und nach hervorkommen ließen und immer nur stufenweise anstrengten, damit sie ihren Sprachwerkzeugen keinen Schaden thäten, wenn sie sie plötzlich mit Heftigkeit brauchten. Sie beobachteten sogar auch dieses, daß sie gedachte Uebung liegend verrichteten. Wenn sie gespielt hatten, so setzten sie sich nieder und wickelten in dieser Stellung, so zu reden, ihre Sprachwerkzeuge wieder zusammen, indem sie erst in dem höchsten Tone, auf welchen sie in dem Declamiren gekommen waren, Athem holten und dieses Athemholen durch alle Töne herab fortsetzten, bis sie auf den tiefsten Ton damit kamen, welchen sie in ihrer Declamation gebraucht hatten. So viel Vortheile nun auch die Beredsamkeit zu Rom verschaffte, so sehr sich auch diese durch eine schöne Stimme ausnimmt, so will Cicero doch nicht, daß ein Redner sich zum Sclaven seiner Stimme mache, wie es die Komödianten zu thun pflegten. Me auctore nemo dicendi studiosus Graecorum et tragoedorum more voci serviet, qui et annos complures sedentes declamitant et quotidie, antequam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant; eandem, cum egerint, ab acutissimo sono usque ad gra-

*) *Quint.* lib. XI. c. 2.
**) *Seneca, Controvers.* lib. IV.

vissimum sonum . . . . recolligunt.*) Gleichwohl erhellet, daß wenig Zeit nach dem Tode des Cicero, welchen Seneca der Vater noch sehen können, wie er selbst sagt, die römischen Redner zu Erhaltung ihrer Stimme sich aller der abergläubischsten Hülfsmittel der Schauspieler bedienten. Seneca schreibt also als etwas Seltenes, wenn er von dem Porcius Latro, einem zeitverwandten Redner und zugleich seinem Freund und seinem Mitschüler, redet, daß dieser Porcius, welcher in Spanien war erzogen worden und sich an ein mäßiges und arbeitsames Leben, dergleichen man in den Provinzen noch führte, gewöhnt hatte, zur Erhaltung seiner Stimme nichts gebraucht und auch nicht einmal die methodische Entwicklung derselben, von dem höchsten Tone bis zu dem tiefsten, beobachtet habe. Nil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere.**)

Wenn Persius von Denjenigen spricht, die sich gefaßt machen, öffentlich zu reden, so rechnet er unter die Vorsichtigkeiten, deren sie sich bedienen, auch das Ausspülen der Gurgel mit einem ausdrücklich dazu verfertigten Wasser:

Grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet:
Scilicet haec populo, pexusque togaque recenti,
— — — liquido cum plasmate guttur
Mobile collueris. ***)

Aristoteles †) hatte eben das gesagt, was Cicero von der Sorgfalt sagt, mit welcher die Schauspieler und Diejenigen, welche in den Chören singen, ihre Stimme zu erhalten suchten. Apulejus meldet uns auch, daß die tragischen Schauspieler alle Tage etwas declamirten, damit ihre Sprachwerkzeuge, so zu reden, nicht einrosteten. Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragoedi adeo ni quotidie proclament, claritudo arteriis obsolescit. Igitur identidem boando purgant ravim. ††)

Man findet in den Schriften der Alten unzählige Beweise, daß ihre Aufmerksamkeit auf Alles, was die Stimme verstärken oder verschönern konnte, sich bis zum Aberglauben erstreckte. Aus dem dritten Hauptstücke des elften Buchs des Quintilian's

*) *Cic. De orat.*, lib. I.
**) *Seneca, Controv.* lib. I.
***) *Persius, Sat.* pr.
†) *Arist. Prob.* lib. X.
††) *Flor.* lib. II.

kann man sehen, daß die Alten in Ansehung einer jeden Art der Beredsamkeit sehr tiefsinnige Betrachtungen über die Natur der menschlichen Stimme und über alle dienliche Hülfsmittel, sie durch die Uebung zu stärken, angestellet hatten. Die Kunst, welche die Stimme stärken und gehörig brauchen lehrte, war sogar eine besondre Profession geworden. Plinius merkt an verschiednen Stellen seiner „Geschichte“ mehr als zwanzig Pflanzen, Specifica oder dienliche Recepte zur Stärkung der Stimme an. Diese Sorgfalt war ein Theil der ernsthaftesten Beschäftigungen aller Derjenigen, welche öffentlich zu reden hatten. Ich will hier blos den Nero anführen, diesen Komödianten, dem die Götter die Regierung der Welt anzuvertrauen für gut befanden. Plinius erzählt, dieser Monarch sei der Erfinder einer neuen Methode, die Stimme zu verstärken, gewesen. Sie bestand darin, daß man eine Platte Blei auf die Brust legte und dabei aus allen Kräften declamirte. Nero, quoniam ita diis placuit, princeps, lamina pectori imposita, sub ea cantica exclamans, alendis vocibus demonstravit rationem.*) Suetonius fügt sogar dem, was Plinius erzählt, einige sonderbare Umstände bei. Nachdem er von der Diät und den Hülfsmitteln zu Erhaltung einer schönen Stimme geredet, so erzählt er, daß Nero, nachdem er von seiner Reise durch Griechenland zurückgekommen, so zärtlich mit seiner Stimme umgegangen, daß er ungemein viel Arzeneien zu ihrer Erhaltung gebraucht, und daß er bei der Musterung der Truppen durchaus nicht mehr einen jeden Soldaten nach der alten Gewohnheit bei seinem Namen rufen wollen. Er ließ sie durch denjenigen Bedienten rufen, welchen die Römer bei sich hatten, und der bei den Gelegenheiten, wo sie sehr laut hätten reden sollen, für sie sprechen mußte. Nec eorum quidquam omittere, quae generis ejus artifices vel conservandae vocis causa vel augendae factitarent. Sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et clystere vomituque purgari et abstinere pomis cibisque officientibus. —— Ac post haec tantum abfuit a remittendo laxandoque studio, ut conservandae vocis gratia neque milites unquam nisi . . . alio verba pronuntiante appellaret. Ein Wenig ausschweifende Einbildung ist von je her die Eigenschaft der Komödianten gewesen. Allein selbst diese Einbildungen des Nero und Seinesgleichen zeigen genugsam, wie hoch alle Künste, bei welchen es auf die Schönheit der Stimme ankam, zu der Zeit geschätzt worden.

*) *Plin.* lib. XXXIV. cap. 50.

Sechzehnter Abschnitt.

Von den Pantomimen oder den Schauspielern, welche, ohne zu reden, spielten.

Es war den Alten nicht genug, daß sie die hypokritische Musik oder die Kunst der Geberden in eine Methode gebracht hatten, sondern sie hatten sie auch so vollkommen gemacht, daß sich Komödianten fanden, die alle Arten von dramatischen Stücken, ohne ein Wort zu reden, zu spielen wagten. Es waren dieses die Pantomimen, welche Alles, was sie sagen wollten, mit Geberden ausdrückten, die die Kunst der Saltation lehrte. „Wird sich Venus", sagt Arnobius in seinem Werke „Wider den heidnischen Aberglauben", „deswegen besänftigen, weil ein Pantomime den Adonis mit Geberden, welche die Tanzkunst lehret, vorgestellet hat?" **Obliterabit offensam Venus, si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatoriis in motibus pantomimum?*)** Die Pantomimen spielten also gemeiniglich, ohne zu reden. **Histriones quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando plerumque aperiunt et exponunt.**)** „Die Histrione stellen uns gemeiniglich ein Stück vor, ohne zu reden."

Es scheint zwar in der That, wenn man den Lucian***) lieset, als ob man manchmal den Inhalt des Stücks, welches der Pantomime vorstellte, gesungen habe; allein es erhellet aus andern Stellen, die ich weiter unten anführen werde, nicht weniger, daß die Pantomimen auch oft gespielt, ohne daß Jemand die Verse desjenigen Auftritts, den sie mit ihrem stummen Spiele vorstellten, dabei gesungen oder recitiret. Den Namen „Pantomimen", welcher einen Nachahmer aller Dinge bedeutet, hatte diese Art von Komödianten ohne Zweifel deswegen bekommen, weil sie mit ihren Geberden Alles nachahmten und Alles damit zu verstehen gaben. Wir werden sehen, daß der Pantomime manchmal nicht nur eine Person vorstellte, wie es die andern Komödianten thun, sondern daß er auch manchmal mit seinen Geberden die Handlung verschiedner Personen bezeichnete. Wenn man zum Exempel manchmal in der Komödie „Amphitruo" die Scene zwischen dem Mercur und dem Sosias

*) *Arnob. Advers. gent.*, **lib. VII.**
**) *Aug. De magist.*
***) *Lucianus De orch.*

unter zwei Pantomimen theilte; wenn manchmal ein Schauspieler die Rolle des Sosias und ein andrer die Rolle des Mercurius spielte, so spielte auch manchmal ein einziger Schauspieler beide Rollen zugleich, indem er bald die Person des Sosias und bald die Person des Mercurius vorstellte.

Wir haben oben gesagt, daß die Kunst der Geberden aus natürlichen und aus willkürlichen Geberden bestehe. Es ist leicht zu glauben, daß sich die Pantomimen beider werden bedient und doch noch nicht genug Mittel gehabt haben, ihre Gedanken auszudrücken. Daher mußten auch, wie der h. Augustinus sagt, alle Bewegungen eines Pantomimen etwas bedeuten. Alle seine Geberden waren, so zu sagen, Redensarten, allein nur für Diejenigen, welche den Schlüssel dazu hatten. Histriones omnium membrorum motibus dant signa quaedam scientibus et cum oculis eorum fabulantur.*)

Da die Pantomimen viele Geberden brauchten, deren Bedeutung willkürlich war, so mußte man an ihren Ausdruck schon gewöhnt sein, um von dem, was sie sagen wollten, nichts zu verlieren. Der h. Augustinus lehrt uns auch wirklich in eben dem angeführten Buche, „daß, als die Pantomimen auf dem Theater in Karthago zu spielen angefangen, der öffentliche Ausrufer eine lange Zeit hindurch dem Volke vorher den Inhalt des Stücks, welches sie mit ihrem stummen Spiele vorstellen wollten, bekannt machen müssen". „Und es giebt noch itzt", fügt dieser Kirchenlehrer hinzu, „alte Leute, die sich, wie sie mir erzählt haben, dieses Gebrauchs erinnern. Wir sehen übrigens, daß Diejenigen, welche der Geheimnisse dieser Schauspiele nicht kundig sind, dasjenige nicht recht verstehen, was die Pantomimen sagen wollen, wenn es ihnen nicht von Denjenigen, die um sie herumstehen, erklärt wird." Primis temporibus saltante pantomimo praeco pronuntiabat populis Carthaginis, quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque, si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significent, frustra intentus est. Allein die Gewohnheit lehrte auch Diejenigen die stumme Sprache der Pantomimen verstehen, die sie nicht methodisch erlernt hatten, so wie sie ungefähr die Bedeutung aller Worte einer fremden Sprache lehrt, von der man schon einige Ausdrücke weiß, wenn man mitten unter dem

*) *S. August. De doctr. Chr.*, lib. II.

Volke lebt, welches diese Sprache redet. Aus dem Worte, welches man weiß, erräth man ein anders, welches man nicht weiß, und aus diesem lernt man wieder ein anders errathen. Wenn man einmal diese Sprache verstand, so konnte man aus den Geberden, die man wußte, auch diejenigen neuen Geberden errathen, welche die Pantomimen allem Ansehen nach von Zeit zu Zeit erfanden; und diese neue Geberden dienten hernach wiederum, noch neuere daraus zu verstehen.

Das Gedicht des Sidonius Apollinaris, welches die Aufschrift **Narbonna** führt und an den Consentius, einen Bürger dieser Stadt, gerichtet ist, versichert uns ausdrücklich, daß verschiedne Pantomimen ihre Stücke, ohne ein einziges Wort zu reden, gespielt haben. Sidonius sagt darinne zu seinem Freunde: „Wenn Du mit Deinen Angelegenheiten fertig warest und Dich zur Erholung in das Theater begabest, so zitterten alle Komödianten vor Dir. Es schien, als ob sie vor dem Apollo und den neun Musen spielen sollten. Du wußtest es sogleich, was Caramallus und Phabaton, ohne ein Wort zu reden, vorstellten, indem sie sich bald, so zu sagen, durch eine redende Geberde, bald durch ein Zeichen mit dem Kopfe, bald durch ein Zeichen mit der Hand und bald durch eine andre Bewegung des Körpers ausdrückten. Du wußtest es sogleich, ob es Jason oder Thyest oder eine andre Person war, die sie vorstellen wollten."

Coram te Caramallus aut Phabaton
Clausis faucibus et loquente gestu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu etc.*)

Dieser Caramallus und dieser Phabaton waren, wie uns der Pater Sirmond in seinen Anmerkungen über den Sidonius**) lehret, zwei berühmte Pantomimen, deren in den Briefen des Aristänetus und bei dem Scholastiker Leontius gedacht wird. Der Ausleger des Sidonius führt auch bei dieser Gelegenheit folgende alte Sinnschrift an, deren Verfasser nicht bekannt ist:

Tot linguae, quot membra viro, mirabilis est ars,
Quae facit articulos ore silente loqui.

„Alle Glieder des Pantomimen sind so viel Zungen, mit welchen er reden kann, ohne den Mund aufzuthun."

Man kann sich ganz wohl vorstellen, wie es die Pantomimen müssen gemacht haben, um eine Handlung deutlich zu bezeichnen

*) *Sidon.* Car. 23. v. 267—269.
**) *Sirm.* in *Not. ad Sidon*, p. 157.

und durch Geberden in ihrem eigentlichen Verstande genommene Worte zu verstehen zu geben, als: der Himmel, die Erde, der Mensch; wohin ich auch die Zeitwörter rechne, die eine Handlung oder eine leidende Beschaffenheit bedeuten. Wie aber konnten sie, wird man fragen, die Worte zu verstehen geben, die in figürlichem Verstande genommen werden, und die in der poetischen Schreibart so häufig sind? Vors Erste will ich hierauf antworten, daß man manchmal aus dem Sinn der ganzen Redensart den Verstand dieser figürlich genommenen Worte schließen konnte.

Zweitens giebt uns Macrobius*) einigermaßen einen Begriff, wie es die Pantomimen machten, wenn sie dergleichen Worte auszudrücken hatten. Er erzählt, Hylas, der Schüler und Nebenbuhler des Pylades, welcher die Kunst der Pantomimen, wie wir bald sagen werden, erfunden hatte, habe eine Monologe nach seiner Art aufgeführt, die sich mit den Worten Der große Agamemnon geschlossen. Um diese auszudrücken, machte Hylas die Geberden eines Menschen, welcher sich mit einem Andern, welcher größer ist als er, messen will. Hier nun rufte ihm Pylades zu: „Du machst aus Deinem Agamemnon wohl einen langen Mann, aber keinen großen." Das Volk verlangte hierauf, daß Pylades sogleich eben diese Rolle spielen sollte. Augustus, unter dessen Regierung dieses geschahe, sahe es lieber, wenn das Volk im Theater, als wenn es auf dem Campo Martio den Herrn spielen wollte. Pylades mußte dem Volke also gehorchen, und als er auf die Stelle kam, bei welcher er seinen Schüler so laut getadelt hatte, so stellte er durch seine Geberden und durch seine Stellung das Betragen eines Menschen vor, welcher sich in einem ernsten Nachdenken vertieft hat, um den eigentlichen Charakter des großen Mannes auszudrücken. Was er damit sagen wollte, konnte man sich leicht vorstellen: dieses nämlich, daß ein Mann, welcher größer sein solle als Andre, Derjenige sei, welcher mehr und tiefer denke als Andre. Die Nacheiferung war zwischen dem Pylades und Bathyllus, einem andern Pantomimen, so groß, daß Augustus, der sich manchmal dadurch in Verlegenheit gesetzt sahe, für gut befand, mit dem Pylades deswegen zu sprechen und ihn zu ermahnen, daß er mit seinem Nebenbuhler, welchen Mäcenas beschützte, in gutem Verständnisse leben möchte.**) Pylades aber antwortete ihm weiter

*) *Macrob. Saturn.* lib. II. cap. 7.
**) *Dio* lib. LIV.

nichts als dieses, daß es am Besten für den Kaiser wäre, wenn sich das Volk nur mit dem Bathyllus und Pylades beschäftigte. Man kann sich leicht einbilden, daß es Augustus nicht für dienlich hielt, auf diese Antwort etwas zu erwidern.

Wir wollen nunmehr die Person der Pantomimen betrachten. Der Verfasser des Werks „Wider die Schauspiele der Alten", welches wir unter den Werken des h. Cyprianus haben, beschreibt einen Pantomimen als ein Ungeheuer, welches weder Mann noch Weib sei, dessen Manieren weit geiler wären als die Manieren irgend einer Hure, und dessen Kunst darin bestehe, daß er mit seinen Geberden reden könne. „Gleichwohl", fügt er hinzu, „wird die ganze Stadt in Bewegung gesetzt, ihn die schändlichen Ausschweifungen des fabelhaften Alterthums durch Geberden vorstellen zu sehen." Huic dedecori condignum dedecus superinducitur, homo fractus omnibus membris et vir ultra muliebrem mollitiem dissolutus. Cui ars est, verba manibus expedire, et propter unum nescio quem nec virum nec feminam commovetur civitas, ut desaltentur fabulosae antiquitatis libidines. Die Römer mußten sich vielleicht in den Kopf gesetzt haben, daß ihre Pantomimen, wenn sie sie zu Verschnittenen machten, eine gewisse Geschmeidigkeit des ganzen Körpers behalten würden, welche Männer nicht haben könnten. Dieser Gedanke, oder wenn man lieber will, diese Grille war Ursache, daß sie an den Kindern, welche zu dieser Profession bestimmt wurden, eben die Grausamkeit verübten, welche man in einigen Ländern noch itzt an den Kindern ausübt, die ihre Stimme nicht verlieren sollen. Der h. Cyprianus sagt in dem Briefe, in welchem er dem Donatus von den Ursachen Rechenschaft giebt, die ihn die christliche Religion anzunehmen bewogen, daß die Schauspiele, welche einen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachten, voller Unzucht und Grausamkeit wären. Nachdem er die Abscheulichkeiten des Amphitheaters angeführt, fügt er, indem er von den Pantomimen spricht, hinzu, „daß man die Mannspersonen aus ihrem Geschlechte herabsetze, um sie zu einer so ehrlosen Profession geschickter zu machen, und daß man von demjenigen Lehrmeister, welchem es am Besten gelungen, einer Mannsperson das Ansehen einer Frau zu geben, rühme, daß er die besten Schüler habe." Evirantur mares, omnis honor et vigor sexus enervati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet, quisquis virum in feminam magis fregerit. „Wie viel Ungemach", sagt Tertullianus in seinem Werke „Wider die Schauspiele", „muß ein Pantomime an seinem

Körper ausstehen, wenn er ein Künstler in seiner Art werden will!“ Quae denique pantomimus a pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit.

Lucianus*) sagt es auch ausdrücklich, daß nichts schwerer zu finden sei als ein gutes Subjectum, aus welchem man einen Pantomimen machen könne. Nachdem er von der Gestalt, von der Geschmeidigkeit, von der Leichtigkeit und von dem Ohre, welches er haben müßte, geredet, sagt er, es sei ebenso leicht, ein Gesicht zu finden, welches zugleich sanft und majestätisch wäre. Er verlangt hierauf, daß man diesen Schauspieler die Musik, die Geschichte und ich weiß nicht, wie viel Dinge noch lehren solle, die Dem, der sie wüßte, den Namen eines Gelehrten verdienen könnten.

Wir lesen bei dem Zosimus**) und Suidas, daß die Kunst der Pantomimen zu Rom unter der Regierung des Augustus aufgekommen, welches dem Lucianus Anlaß gegeben, zu sagen, Sokrates habe die Tanzkunst nur in ihrer Wiege gesehen. Zosimus rechnet die Erfindung der Kunst der Pantomimen unter die Ursachen, welche die Sitten des römischen Volks verdorben und dem Staate so viel Unheil zugezogen hätten. Nam et pantomimorum saltatio prius incognita temporibus iis in usu esse coepit, Pylade ac Bathyllo primis ejus auctoribus, et praeterea quaedam alia, quae multis hucusque malis causam praebuerunt. Die Römer wurden auch in der That auf diese Art von Schauspielen ganz rasend.

Die zwei ersten Erfinder dieser Kunst waren also Pylades und Bathyllus, die ihre Namen in der römischen Geschichte so berühmt gemacht haben, als es in der neuern Geschichte der Name eines Angebers irgend einer Stiftung nur immer sein kann. Pylades hatte die Sammlung seiner Geberden, so zu reden, aus den drei Sammlungen der Geberden gezogen, von welchen wir bereits gesprochen haben, und die für die Tragödien, für die Komödien und für dasjenige dramatische Gedicht gehörten, welches die Alten S a t y r e n nannten.***) Pylades hatte die Kunst der pantomimischen Geberden Ἰταλικὴν ὄρχησιν, d a s i t a l i e n i s c h e T a n z e n genennt. Nach den Zeiten des Pylades hatte man also vier Sammlungen der theatralischen Geberden: die E m m e l i e, deren man sich zur Tragödie bediente; den K o r d a x, den man zur Komödie brauchte; die S i k i n n i s für die Satyre,

*) *Lucian. De orch.*
**) *Zos. Hist.* lib. pr.
***) *Athenaeus* lib. pr.

und die **italienische** Art für diejenigen Stücke, welche von den Pantomimen aufgeführet wurden. **Calliachius**, welcher im Jahr 1708 als Professor der schönen Wissenschaften zu **Padua** starb,*) behauptet, die Kunst der Pantomimen sei älter als Augustus; allein er beweiset seine Meinung schlecht. Er nimmt für die Kunst der Pantomimen, welche darin bestand, daß sie ein Stück oder eine aneinanderhangende Scene, ohne zu reden, vorstellen konnten, das, was Livius**) imitandorum carminum actum nennet, „die Kunst, irgend eine Leidenschaft nach Gutbefinden **tanzend** auszudrücken", welche freilich älter als Augustus war.

Wir wollen weiter unten eine Stelle des ältern Seneca anführen, welcher den Pylades und Bathyllus hat sehen können, und in der er uns sagt, daß Pylades es dem Bathyllus in tragischen Stücken weit zuvorgethan, daß aber auch Bathyllus den Pylades in komischen Stücken weit übertroffen. Athenäus macht uns von diesen zwei Pantomimen ebendieselbe Vorstellung, die wir auch in vielen andern alten Schriftstellern bekräftiget finden.

Um zu sagen, die Pantomimen spielten ein Stück, sagte man: fabulam saltabant, und die Ursache hiervon haben wir bereits angeführt. Man brauchte zu diesen Vorstellungen Flöten von ganz besonderer Art, welche man tibias dactylicas***) nennte. Vielleicht ahmte der Klang dieser Flöten dem Klange der menschlichen Stimme besser nach als andre, wie etwa unsere Traversirflöten. Sie schickten sich vielleicht besser dazu, den Inhalt zu spielen oder, nach meiner Muthmaßung, den in Noten gebrachten Gesang der Verse, welche bei den gewöhnlichen Vorstellungen recitirt wurden; denn man siehet aus einer Stelle des Cassiodorus,†) welche oben angeführt worden, daß die **dactylische** Flöte noch von andern Instrumenten unterstützt worden, die ihrem Gesange allem Ansehen nach statt des Generalbasses dienten.

Was am Wunderbarsten hierbei scheinen wird, ist dieses, daß die Komödianten, welche ihre Stücke, ohne zu reden, spielten, sich der Bewegungen des Gesichts bei ihrer stummen Declamation nicht bedienen konnten. Sie mußten sich durch die Bewegungen der übrigen Glieder auszudrücken wissen; denn so viel ist ganz gewiß, daß sie ebensowohl wie die übrigen Komödianten unter

*) *De ludis scenicis*, cap. 9 et 10.
**) *Livius* lib. VII.
***) *Onom. Poll.* lib. IV. c. 10.
†) *Cassiod. Epist.* 51. lib. IV.

der Maske spielten. Lucianus sagt, die Maske der Pantomimen habe keinen so weit aufstehenden Mund gehabt wie die Masken der gewöhnlichen Komödianten, und sie hätte überhaupt weit annehmlicher ausgesehen. Macrobius erzählt, Pylades habe sich einsmals sehr erzürnt, als er den rasenden Hercules gespielt und die Zuschauer seine Geberden, die nach ihrer Meinung allzu übertrieben gewesen, tadeln wollen. Er nahm also seine Maske ab und rief ihnen zu: „Ihr Narren, ich stelle ja einen Menschen vor, der noch närrischer ist als Ihr!“ Macrobius erzählt am angeführten Orte noch andre dergleichen Züge von diesem berühmten Erfinder der Pantomimen.*)

Es ist glaublich, daß diese Komödianten anfangs nur diejenigen Scenen aus Tragödien und Komödien werden vorgestellt haben, welche cantica genennt wurden. Ich stütze mich mit dieser Muthmaßung auf zwei Gründe. Der erste ist dieser, weil die Schriftsteller des Alterthums, welche vor dem Apulejus gelebt haben, niemals, so viel ich mich erinnere, von dramatischen Stücken reden, welche von ganzen Banden pantomimischer Schauspieler aufgeführet worden. Sie reden nur blos von Monologen und canticis, die von stummen Komödianten getanzt worden. Wir finden sogar in dem oft angeführten Werke des Lucian's, daß ein Fremder, als er fünf Kleider gesehen, die für einen einzigen Pantomimen verfertiget worden, welcher fünf verschiedene Rollen hinter einander spielen sollen, gefragt habe, ob er alle fünf Kleider auf einmal anziehen werde. Allem Ansehn nach hätte er diese Frage wohl nicht thun können, wenn man damals schon ganze Banden pantomimischer Komödianten gehabt hätte. Der zweite Grund ist dieser, daß es natürlicher Weise fast nicht anders sein können. Die ersten Pantomimen, wenn die Zuschauer einen Geschmack an ihnen haben finden sollen, werden es freilich so haben einrichten müssen, daß sie von ihnen haben können verstanden werden; und damit sie desto leichter verstanden werden könnten, werden sie ohne Zweifel anfangs nur die schönsten Scenen der bekanntesten dramatischen Stücke in ihrer stummen Declamation vorgestellt haben. Wenn zu Paris Pantomimen aufkommen wollten, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie ungefähr mit den schönsten Scenen des „Cid“ oder anderer bekannten Stücke anfangen und besonders diejenigen wählen würden, wo die Handlung von dem Komödianten verschiedne besondre Stellun-

*) *Macrob. Saturnal.* lib. II. cap 7.

gen, verschiedne merkliche Geberden erfordert, die man sogleich verstehen kann, ohne daß man die Rede dazu hört, die sie natürlicher Weise zu begleiten pflegen. Von Seiten der Lustspiele würden sie vielleicht mit der Scene zwischen dem Sosias und Mercur in dem ersten Auftritte des „Amphitruo" den Anfang machen. Oder wenn diese Pantomimen Scenen aus unsern Opern aufführen wollten, so würden sie vielleicht zum Anfange die letzte Scene des vierten Aufzugs im „Roland", wo dieser Held rasend wird, dazu wählen.

Vielleicht war es gar erst zu den Zeiten des Lucianus, als sich vollständige Banden von Pantomimen zusammenthaten und aneinanderhangende Stücke zu spielen anfingen. Apulejus, welcher den Lucian noch kann gekannt haben, theilt uns eine genaue Beschreibung von dem „Urtheile des Paris" mit, welches von einer Bande Pantomimen aufgeführet worden.*) Man sieht darinne, daß Juno, Pallas und Venus, Eine nach der Andern mit dem Paris gesprochen und ihm die Vorschläge gethan, die Jedermann weiß, indem sie sich mit Geberden und Stellungen, die von Instrumenten accompagnirt worden, ausgedrückt. Apulejus merkt es mehr als einmal an, daß sie ihre Gedanken mit Geberden zu verstehen gegeben: nutibus oder gestibus. Wenn er von der Juno spricht, sagt er: Haec puella, varios modulos . . . concinente tibia, prae ceteris quieta et inaffectata gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi praemium decoris addixisset, ei sese regnum totius Asiae tributuram. Von der Minerva sagt er: Haec inquieto capite et oculis in aspectu minacibus citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi, si sibi formae victoriam tradidisset, fortem tropaeisque bellicis inclitum suis adminiculis futurum. Von der Venus heißt es: Sensim annutante capite coepit incedere mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus et . . . . nonnunquam saltare solis oculis. Haec ut primum ante conspectum judicis facta est, nisu brachiorum polliceri videbatur etc. Eine jede Göttin hatte auch ihre besondere und aus verschiedenen Schauspielern bestehende Begleitung.

Weil die Pantomimen nichts reden durften und nur Geberden zu machen hatten, so begreift man leicht, daß alle ihre Bezeigungen viel lebhafter und alle ihre Action viel feuriger müsse gewesen sein, als die Action gewöhnlicher Komödianten zu sein pflegte. Diese Letztern konnten nur einen Theil ihrer Aufmerksam-

*) *Apul. Met.* lib. X.

keit und ihrer Kräfte auf die Geberden wenden, weil sie in den Gesprächen selbst redten und in den Monologen, die ein Andrer für sie sagte, bedacht sein mußten, ihr stummes Spiel mit der Recitation dieses Andern, welcher für sie redte, den Tact halten zu lassen. Der Pantomime hingegen war von seiner Action völlig Meister, und seine einzige Sorge ging blos dahin, das, was er ausdrücken wollte, verständlich zu machen. Daher nennt Cassiodorus die Pantomimen auch Leute, „deren beredte Hände, so zu reden, an der Spitze eines jeden Fingers eine Zunge hätten; Leute, welche redten, indem sie stille schwiegen, und eine ganze Erzählung machen könnten, ohne den Mund aufzuthun: kurz, Leute, welche die Polyhymnia, die Muse, welche der Musik vorstand, selbst gebildet habe, um zu zeigen, daß man eben nicht Worte articuliren müsse, um seine Gedanken zu verstehen zu geben.“ So drückt er sich nämlich in dem Briefe aus, welchen er im Namen des Theodoricus, Königs der Ostrogothen, an den Symmachus, Präfectus von Rom, schreibet, um ihm zu befehlen, das Theater des Pompejus auf Unkosten dieses Monarchen wieder ausbessern zu lassen. Nachdem er nämlich von den Tragödien und Komödien, die auf diesem Theater vorgestellt wurden, geredet, so fügt er hinzu: Orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens, homines posse sine oris affatu velle suum declarare.*)

Wenn man dem Martial und einigen andern Dichtern glauben will, so machten die Pantomimen recht erstaunliche Eindrücke auf die Zuschauer. Man weiß die Verse des Juvenal's:

Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo,
Tuccia etc.

Allein die meisten dieser Stellen sind so beschaffen, daß man sie auch nicht einmal lateinisch anführen kann. Uebrigens sind auch die Dichter wegen des Uebertreibens verdächtig. Wir müssen uns also mit der Anführung prosaischer Schriftsteller begnügen.

Seneca der Vater, welcher in einem Stande lebte, der zu seiner Zeit einer von den angesehensten war, gesteht es selbst, daß sein Geschmack an den Vorstellungen der Pantomimen eine wahrhafte Leidenschaft geworden sei. „Und damit ich mich“, sagt er, „auf meine Krankheit berufe, so mußt Du wissen, daß Pylades und Bathyllus gar nicht mehr ebendieselben Schauspieler waren,

*) *Variar. epist.* lib. IV. epist. 51.

wenn Jener in der Komödie und Dieser in der Tragödie spielte." Seneca sagt dieses, wenn er von der Schwierigkeit redet, in mehr als einer Profession gleich glücklich zu sein. Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant.*) Lucian sagt, man habe bei den Vorstellungen der Pantomimen ebensowohl als bei andern dramatischen Stücken geweint.

Unter den nordischen Völkern Europens würde die Kunst der Pantomimen einen solchen Fortgang bei Weitem nicht haben, weil dieser ihre natürliche Action nicht sehr beredt und auch nicht so merklich ist, daß man sie gleich wieder erkennen könne, wenn man sie, ohne die Rede dabei zu hören, sieht, mit welcher sie gemeiniglich verbunden ist. Die Nachbildung ist allezeit weniger lebhaft als das Original. In Italien aber, wie wir schon angemerkt haben, sind alle Unterredungen mit weit mehr Bezeigungen angefüllt und reden den Augen, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, weit mehr als in unsern Gegenden. Wenn ein Römer einmal den Ernst seines gezwungenen Betragens ablegen und seiner natürlichen Lebhaftigkeit den Zügel lassen will, so ist er an Geberden und Bezeigungen, die fast alle ganze Redensarten bedeuten, ungemein fruchtbar. Seine Action macht Dinge verständlich, die unsre Action nimmermehr würde errathen lassen, und seine Geberden nehmen sich so sehr aus, daß man sie sogleich wieder kennt, wenn man sie sieht. Wenn daher ein Römer von einer wichtigen Sache mit einem Freunde ingeheim reden will, so ist es ihm nicht genug, wenn er nur von Andern nicht kann gehört werden, sondern er braucht die Vorsicht, daß ihn Andre auch nicht einmal sehen können, weil er mit Recht befürchtet, seine Geberden und die Bewegungen seines Gesichts möchten das, was er sagt, verrathen.

Man muß hierbei nur merken, daß ebendasselbe Feuer der Einbildungskraft, welches vermöge einer natürlichen Bewegung lebhafte, mannichfaltige und ausdrückende Bewegungen machen läßt, auch die Bedeutung derselben leicht begreifen hilft, wenn es darauf ankömmt, daß man die Geberden eines Andern verstehen soll; denn eine Sprache, die man selbst redt, kann man leicht verstehen. Allein die Sprache der Stummen des Groß-Sultans, welche ihre Landsleute ohne Mühe verstehen, und die ihnen eine deutlich articulirte Sprache zu sein scheinet, würde den nordischen

*) *Seneca* in *Controv. exc.*, lib. III.

Völkern Europens nur ein verwirrtes Gebrumme zu sein scheinen. Wenn man mit diesen Betrachtungen noch eine sehr gewöhnliche Anmerkung verbindet, daß es nämlich Völker giebt, deren Naturell viel empfindlicher ist als das Naturell andrer Völker, so wird man ohne Mühe begreifen können, wie stumme Komödianten die Griechen und Römer, deren natürliche Action sie nachahmten, gleichwohl so ungemein haben rühren können.

Als einen etwanigen Beweis meines Vorgebens will ich das Buch eines italienischen Schriftstellers, des Giovanni Bonifacio, anführen, welches den Titel Arte de' cenni, oder „Die Kunst, sich durch Zeichen auszudrücken", führet. Es scheint nicht, wenn man dieses Werk lieset, daß sein Verfasser gewußt habe, daß die Pantomimen der Alten ihre Gedanken, ohne zu reden, haben zu verstehen geben können, und gleichwohl scheinet ihm die Sache sehr wohl möglich. Und dieses hat ihm Gelegenheit gegeben, einen Quartband von mehr als sechshundert Seiten zusammenzutragen, den er in zwei Abschnitte abtheilet. In dem ersten zeigt er die Art und Weise, wie man durch Zeichen und Geberden reden solle, und in dem zweiten erhärtet er die Nützlichkeit dieser stummen Sprache. Dieses Buch ward zu Vicenz im Jahre 1616 gedruckt.

Ich komme auf die alten Schriftsteller zurück, welche von dem glücklichen Fortgange der pantomimischen Vorstellungen reden.

Lucianus erklärt sich selbst für einen eifrigen Liebhaber der Kunst der Pantomimen, und man sieht es, daß es ihm ein Vergnügen muß gewesen sein, alle kleine Geschichtchen zu erzählen, die dieser Kunst zur Ehre gereichen konnten. Er sagt unter Andern, daß ein cynischer Weltweise die Kunst dieser stummen Komödianten ein kindisches Spielwerk und eine Sammlung von Geberden genennt habe, welche durch die Musik und durch die äußerlichen Auszierungen erträglich gemacht würden. Allein ein Pantomime von dem Hofe des Nero habe dem Philosophen bewiesen, daß er falsch urtheile, indem er die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation ohne irgend ein Accompagnement vor ihm aufgeführt. Der Cyniker mußte es zugestehen, daß die Kunst der Pantomimen eine wirkliche Kunst sei. Auch erzählet Lucianus, daß ein König aus der Gegend des Pontus euxinus, welcher unter der Regierung des Nero zu Rom gewesen, bei diesem Monarchen sehr eifrig um einen Pantomimen gebeten habe, den er spielen gesehen, um seinen Dolmetscher in allerlei Sprachen aus ihm zu machen. „Diesen Menschen", sagte er, „wird ein Jeder verstehen können, anstatt daß ich itzt, ich weiß

nicht wie viel Dolmetscher bezahlen muß, um mit meinen Nachbarn Unterhandlungen treiben zu können, welche verschiedne Sprachen reden, die ich nicht verstehe."

Wir können ebenso wenig von der Vortrefflichkeit der Kunst der Pantomimen als von der Vortrefflichkeit der unter zwei Schauspieler vertheilten Declamation urtheilen. Wir haben weder das Eine noch das Andre gesehen. Wenigstens aber werden Diejenigen, welche an der italienischen Komödie Vergnügen gefunden und besonders den alten Octavio, den alten Scaramouche und ihre Kameraden, den Harlequin und Trivelin, haben spielen sehen, sich leicht überreden können, daß man gar wohl verschiedne Scenen, ohne dabei zu sprechen, vorstellen könne. Wir können hier aber auch noch geschehene Dinge anführen, welche es besser als alle Vernünfteleien beweisen, daß diese Ausführung möglich sei. Es haben sich in England Banden von Pantomimen hervorgethan, und einige von diesen Komödianten haben sogar in Paris auf dem Theater der komischen Oper stumme Scenen gespielt, welche Jedermann verstehen konnte. Obgleich Roger den Mund nicht aufthat, so verstand man doch Alles, was er wollte, ohne viele Mühe. Wie viel Fleiß aber hatte Roger auf diese Kunst in Vergleichung mit den alten Pantomimen verwendet! Wußte er auch nur, daß jemals ein Pylades und Bathyllus gewesen war?

Vor ungefähr zwanzig Jahren wollte eine Prinzessin, welche mit vielem natürlichen Witze viele erlangte Erkenntnisse verband und einen großen Geschmack an den Schauspielen hatte, eine Probe von der Kunst der alten Pantomimen sehen, woraus sie sich einen richtigern Begriff von ihren Vorstellungen machen könnte, als sie durch Lesung der Schriftsteller bekommen hatte. Weil es aber an Schauspielern fehlte, die in dieser Kunst geübt gewesen wären, so wählte sie einen Tänzer und eine Tänzerin dazu, welche Beide mehr Geist besaßen, als ihre Profession erforderte, und selbst erfinden konnten. Man ließ sie also auf dem Theater zu Sceaux die Scene des vierten Aufzuges aus den „Horatiern" des Corneille durch Geberden vorstellen, in welcher der junge Horatius seine Schwester Camilla umbringt, und sie führten diese Scene auch wirklich unter dem Klange verschiedner Instrumente auf, welche einen auf die Worte dieser Scene componirten Gesang spielten, die ein geschickter Tonkünstler*) in Musik gebracht hatte,

*) Herr Mouret.

als ob man sie wirklich hätte singen sollen. Unsre zwei angehenden Pantomimen nun setzten sich wechselsweise durch ihre Geberden und Bewegungen, bei welchen sie aber keinen merklichen Tanzschritt brauchten, so sehr in Bewegung, daß sie Beide bis zum Weinen gebracht wurden. Und ob auch die Zuschauer dabei gerührt wurden, wird man wohl nicht fragen. Auch die Chineser haben noch itzt Komödianten, welche, ohne zu reden, spielen, und man weiß, daß die Chineser diese Art von Komödianten ungemein lieben. Und die Tänze der Perser, was sind sie anders als pantomimische Scenen?

So viel ist gewiß, die Kunst der Pantomimen bezauberte die Römer gleich bei ihrem ersten Anfange; sie durchdrang aus der Hauptstadt die allerentferntesten Provinzen des Reichs und blühte so lange, als das Reich bestand. Die Geschichte der römischen Kaiser redet öfter von berühmten Pantomimen als von berühmten Rednern. Die Römer waren für die Schauspiele sehr eingenommen, wie man aus dem Buche „Von der Musik" sehen kann, welches sich unter den Werken des Plutarchus befindet. Alle Die, welche sich mit der Musik beschäftigen, ergeben sich besonders der theatralischen, als der angenehmsten. Nun aber zogen die Römer die Vorstellungen der Pantomimen allen Vorstellungen andrer Komödianten vor.

Wir haben gesehen, daß diese Kunst unter dem Augustus ihren Anfang genommen. Sie gefiel diesem Monarchen ungemein sehr, und Bathyllus bezauberte den Mäcenas ganz. In den ersten Jahren der Regierung des Tiberius mußte es der Senat ausdrücklich verbieten, „daß die Senatores die Schulen der Pantomimen nicht besuchen und die römischen Ritter keinen Pantomimen Ehren halber auf der Gasse begleiten sollten". **Ne domos pantomimorum senator introiret, ne egredientes in publicum equites Romani cingerent**, sagt Tacitus.*)

Einige Jahre darauf mußte man die Pantomimen aus Rom verjagen. Der außerordentliche Geschmack, den das Volk an ihren Vorstellungen fand, gab Gelegenheit zu Cabalen, um dem einen mehr Beifall als dem andern zu verschaffen, und diese Cabalen wurden zu Meutereien. Wir sehen sogar aus einem Briefe des Cassiodorus,**) daß die Pantomimen zu Nachahmung Derjenigen, welche in den Rennspielen des Circus die Wagen führten,

*) *Tacit. Ann.* lib. pr.
**) *Variar. Epist.* libr. pr. ep. 20.

verschiedne Livreen gewählt hatten. Einige hießen die Blauen und andre die Grünen. Das Volk theilte sich also seinerseits gleichfalls, und alle die Zusammenrottungen des Circus, deren so oft in der römischen Geschichte gedacht wird, nahmen sich gewisser Banden von Pantomimen an. Diese Zusammenrottungen wurden nicht selten zu Parteien, die auf einander so ergrimmt waren, als es vielleicht nur jemals die Welfen und Ghibelliner unter den deutschen Kaisern gewesen sind. Man mußte also zu einem Entschlusse schreiten, der zwar der Regierung, welche blos das Volk bei Gutem zu erhalten suchte, indem es ihm Brod austheilen und Schauspiele anstellen ließ, sehr verdrießlich fiel, gleichwohl aber durchaus nothwendig geworden war: nämlich alle Pantomimen aus Rom zu verjagen.

Wenn sich Seneca, der Lehrmeister des Nero, beklagt, daß verschiedne Schulen, welche den Namen des Weltweisen geführt, dessen Lehrgebäude man darinnen vortrug, untergangen wären und der Name ihrer Stifter verloschen sei, so fügt er hinzu: „Das Andenken eines berühmten Pantomimen hingegen geht nicht unter. Die Schulen des Pylades und Bathyllus bestehen noch und werden von ihren Schülern fortgesetzt, deren Folgen nie unterbrochen werden. Die Stadt Rom ist voll von Lehrern dieser Kunst, denen es niemals an Schülern fehlt. Sie finden Bühnen in allen Häusern, und Männer und Weiber bemühen sich um die Wette, sie über sich zu lassen.“ At quanta cum cura laboratur, ne alicujus pantomimi nomen intercidat. Stant per successores Pyladis et Bathylli domus. Harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. . . . . Mares uxoresque contendunt, uter det latus illis.*)

Die gesuchte Zweideutigkeit, welche sich in den letzten Worten dieser Stelle findet, wird durch das erklärt, was Tertullianus von der ausgelassenen Liebe sagt, welche die Männer und Weiber damals gegen die Pantomimen hatten. Quibus viri animas, feminae aut illi etiam corpora sua substernunt.**) Hierzu kann man noch das fügen, was Galenus in seinen Prognosticis sagt; er sei nämlich zu einer vornehmen Frau gerufen worden, welche an einer außerordentlichen Krankheit darnieder gelegen, und habe aus den Veränderungen, welche sich an der Kranken geäußert, so oft man in ihrer Gegenwart von einem gewissen Pantomimen

*) *Nat. quaest.* lib. VII. cap. 32.
**) *Tert. De spect.*

gesprochen, geschlossen, daß ihre ganze Krankheit aus der Liebe, die sie zu ihm trage, und aus dem Bestreben, diese Liebe zu verbergen, herrühre.

Die Pantomimen wurden auch unter dem Nero und unter einigen andern Kaisern aus Rom verjagt; allein, wie wir schon gesagt haben, ihre Verbannung dauerte nicht lange, weil sie das Volk nicht mehr entbehren konnte, und weil sich Umstände äußerten, in welchen der Regent der Gunst des Volks nöthig zu haben glaubte und ihm also zu Gefallen zu leben suchte. Domitianus zum Exempel hatte sie verjagt, und sein Nachfolger Nerva rufte sie wieder zurück, ob er gleich einer von den weisesten Kaisern war. Wir lesen auch, daß das Volk selbst, weil es die Unruhen, zu welchen die Pantomimen Gelegenheit gaben, überdrüssig war, manchmal ihre Vertreibung ebenso eifrig verlangt habe, als es zu andern Zeiten ihre Zurückberufung verlangte. Neque a te minore concentu, ut tolleres pantomimos, quam a patre tuo, ut restitueret, exactum est, sagt der jüngre Plinius, wenn er vom Trajanus redet.

Einige neue Schriftsteller haben geglaubt, Nero habe alle Komödianten aus Rom verjagt, weil Tacitus, wenn er diese Verbannung der Pantomimen erzählt, den allgemeinen Namen braucht, mit welchem man Diejenigen, die auf dem Theater spielten, belegte. „Er jagte alle Histrione aus Italien," sagt Tacitus, „welches das einzige Mittel war, den Aufrühren vorzubeugen, zu welchen in den Theatern Anlaß genommen wurde." Non aliud remedium repertum est, quam ut histriones Italia pellerentur.*) Allein man kann es beweisen, daß blos die Pantomimen damals verjagt worden, und daß Tacitus durch eine bei solchen Dingen ganz wohl zu entschuldigende Nachlässigkeit den Namen der Gattung für den Namen der Art gesetzt hat. Und zwar erstlich deswegen, weil Tacitus unmittelbar nach den angeführten Worten einen Umstand hinzufügt, welcher es deutlich genug beweiset, daß Nero nicht die Theater habe verschließen lassen. „Er befahl," sagt dieser Geschichtsschreiber, „daß man von nun an das Theater wieder mit Soldaten besetzen solle, wie man es vordem gethan." Nero hatte diese Soldatenwache seit einiger Zeit weggenommen, um sich desto populärer zu stellen. Milesque theatro rursum assideret. Zweitens deswegen, weil Tacitus, wenn er von der Zurückberufung der Histrione redet,

*) *Tacit. Annal.* lib. XIII.

sie ausdrücklich Pantomimen nennet. Redditi quamquam scenae pantomimi certaminibus sacris prohibebantur.*)

Siebzehnter Abschnitt.

Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortrefflichkeit ihrer Gesänge.

Die Kunst der Pantomimen, die Kunst der Komödianten, welche die getheilte Declamation ausführten konnten, die Kunst die Declamation zu componiren — mit einem Worte, alle die von der Musik untergeordneten Künsten, mussten eines Theils nach alsdenn untergegangen sein, als die kostbaren Vorstellungen, welche den meisten von diesen musicalischen Künsten Unterhalt gegeben hatten und Diejenigen, die sie ausübten, das Brot, auf dem Marcellischen Platz hatten andern großen Theatern, wo die Zuschauer zu Tausenden und Diejenigen aufhörten, bei welchen die Größe aber wurden diese prächtigen Theater, dramatischer Stücke gegeben hatte, von welchen wir geredet haben, welcher Künsteleien, bei Vorstellung wir geredet? Ich antworte, welcher Zeit wurden sie verlassen? Augustinus, anzubringen. Aus den Werken des h. Augustinus, welcher im Jahr 430 nach Christi Geburt starb, sehen wir zwar, daß man Zeit in den meisten Städten des römischen Reichs die Theater verschließen anfing. Die Ueberschwemmung der barbarischen Völker, welche sich durch das ganze Reich ergossen, benahmen dem Volke der verwüsteten Länder die Mittel, die Unkosten der Schauspiele zu bestreiten. Nisi forte hinc sunt tempora mala, quia omnes civitates cadunt theatra,**) sagt dieser Kirchenlehrer, der er von den gegenwärtigen Umständen des Staats redet. Andern theils aber sehen wir auch aus verschiedenen Briefen des Cassiodorus, die wir bereits angeführt haben, und die um das Jahr 520 nach Christi Geburt geschrieben sind, daß die Theater noch ganzer hundert Jahr nach der Zeit, von welcher Augustinus redet, zu Rom offen gewesen. Die großen Theater dieser Hauptstadt waren nicht verschlossen gewesen, oder wenigstens hatte man

*) Tacit. Annal. lib. XIV.

**) De con. sen., lib. prim. cap. 33.

sie wieder aufgeschlossen. Allem Ansehen nach wurden sie nicht eher auf immer verschlossen, als Rom von dem Totila eingenommen und zerstört ward.*) Diese Verwüstung, die nach allen ihren Umständen weit grausamer war als die vorhergehenden, und durch welche die Weiber vornehmer Patricier dahin gebracht wurden, daß sie vor den Thüren ihrer eignen Häuser, von welchen sich die Barbaren Meister gemacht hatten, um Brod betteln mußten, ist die wahre Epoche der fast gänzlichen Vertilgung der Künste und Wissenschaften, die man wenigstens noch immer trieb, obgleich ohne vielen Nutzen. Die großen Künstler waren zwar schon seit langer Zeit verschwunden, die Künste selbst aber verschwanden erst zu dieser Zeit. Alle neue Unglücksfälle, welche auf die Einnahme der Stadt Rom durch den Totila folgten, ließen gleichsam die Pflanzen, welche sie ausgerissen hatten, verwelken.

Und dieses war das Schicksal des alten Theaters in dem occidentalischen Reiche. Diese von Natur mehr zur Betriebsamkeit als zur Arbeit aufgelegten Leute, die nur immer von einer Arbeit leben wollen, die nicht allzu sauer ist, konnten sich von den Einkünften des Theaters, welches sie bisher ernährt hatte, nicht länger erhalten und mußten also entweder verhungern oder eine andere Profession ergreifen, und die Personen von gleichem Charakter, welche nach ihnen kamen, mußten ihre Gaben zu andern Verrichtungen anwenden.

Ich will hier den Faden meiner Rede durch wenige Zeilen unterbrechen, um zu erklären, in welchem Verstande ich gesagt habe, daß allem Ansehen nach die Theater zu Rom verschlossen worden, als Totila diese Stadt geplündert. Ich habe damit blos sagen wollen, daß das Theater des Marcellus und andere prächtige Theater damals entweder zerstört oder wenigstens durch den Schaden, welchen sie erlitten hatten, unbrauchbar gemacht worden und also die prächtigen Vorstellungen, zu welchen sie bestimmt waren, ihr Ende erreichten. Ich habe aber damit nicht sagen wollen, daß alle Vorstellungen von Komödien damals aufgehört, sondern ich glaube vielmehr, daß man in Rom und in den übrigen großen Städten, welche mit der Hauptstadt gleiches Unglück erfahren hatten, sobald die Zeiten wieder ein Wenig ruhiger geworden waren, wieder angefangen habe, theatralische Stücke zu spielen, nur mit der alten Zubereitung nicht. Durch

*) Im Jahr 546.

eine in der Welt ganz gewöhnliche Abwechselung wird die in dem zwölften Jahrhunderte nach Erbauung der Stadt Rom so prächtige Scene in dem darauf folgenden dreizehnten so simpel wieder geworden sein, als sie kaum bei Anfang des fünften Jahrhunderts gewesen war. Sie wird in den Zustand zurückgefallen sein, in welchem sie Livius Andronicus gefunden hatte.

Wir haben einen deutlichen Beweis in den Capitularien unserer Könige vom zweiten Stamme, um zu zeigen, daß es zu ihren Zeiten Komödianten von Profession gegeben, welche theatralische Stücke gespielt. Sie haben nämlich darin das Gesetz des Theodosianischen Codicis erneuert, welches alle Arten von Entheiligung auf der Scene verbot. „Wir verurtheilen", sagen die Capitularia, „zu Leibesstrafe und zu Verbannung alle diejenigen Komödianten, welche sich unterstehen sollten, auf dem Theater in der Kleidung zu erscheinen, welche Priester, Ordensleute und alle Personen geistlichen Standes tragen." Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam, vel mulieris religiosae, vel qualicunque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, corporali poenae subsistat et exilio tradatur.*)

Die Komödianten hätten sich dieser Entheiligung zu allen Zeiten enthalten sollen. Gleichwohl ward unser König Karl IX. nochmals genöthiget, sie in dem Edicte zu verbieten, welches er im Jahr 1561 auf die Vorstellungen der zu Orleans versammelten Landstände bekannt machen lassen. Der Inhalt des vierundzwanzigsten Artikels in diesem Edicte ist folgender: Auch verbieten wir allen Possenspielern, Gauklern und andern solchen Leuten, an gedachten Sonntagen und Festen zur Zeit des Gottesdienstes zu spielen, geistliche Kleider anzuziehen und anstößige und ein böses Exempel gebende Dinge vorzustellen, bei Strafe des Gefängnisses und leiblicher Züchtigung. Zum Beweise, daß dieses Gesetz nicht genau beobachtet worden, dienet die Erneuerung desselben in dem Edicte, welches Heinrich III. auf die Vorstellungen der zu Blois im Jahr 1576 versammelten Landstände bekannt machte. Und doch, welches man sich itzt kaum vorstellen kann, wurden diese so weise Gesetze noch nicht beobachtet. Folgendes findet man in einem Buche, welches den Titel führt: „Unterthänige Vorstellung an den König von Frankreich und Polen, Heinrich III. dieses Namens", und das

*) *Baluz. Capitul.* tom. prim. p. 906.

im Jahr 1588 gedruckt wurde bei Gelegenheit der von diesem Regenten zusammenberufenen Landstände, welches man gemeiniglich die zweite Versammlung der Stände zu Blois nennet, weil sie gleichfalls in dieser Stadt gehalten wurde.

„Es ist noch ein großes Uebel übrig, welches besonders in Eurer Stadt Paris an den Sonn- und Festtägen begangen und geduldet wird, und das der Ehre Gottes und der Entheiligung seiner Feste weit nachtheiliger ist als irgend ein anders; es ist auch mit so vielen Mißbräuchen verbunden, daß ich es mit den weisesten Männern für hinlänglich halte, den Fluch Gottes über Euch und Euer Königreich und besonders über besagte Stadt Paris zu ziehen, in welcher diese Bosheit weit mehr verstattet wird als an irgend einem Orte unsers Königreichs. Ich meine nämlich die öffentlichen Schauspiele, welche an benannten Sonn- und Festtägen sowohl von fremden Italienern als von Franzosen aufgeführet werden; vor allen andern aber diejenigen, welche in dem Cloake und der Wohnung des Satans, genannt das Hotel von Bourgogne, von Denen vorgestellt werden, die sich mißbrauchsweise Brüder des Leidens Jesu Christi nennen. In diesem Orte gehen tausend sündliche Ausschweifungen zum Nachtheile der Ehrbarkeit und Keuschheit der Weiber und zum Ruine ganzer Familien armer Handwerksleute vor, mit welchen der ganze Saal angefüllt ist, und welche mehr als zwei Stunden vor dem Spiele mit unzüchtigem Geschwätze, mit Würfeln, mit Fressen und Saufen hinbringen, woraus viele Zänkereien und Schlägereien entstehen. Auf der Bühne bauet man Altäre, die mit Kreuzen und geistlichen Zierrathen beladen sind; man stellet Priester in ihrem Meßgewande darauf vor und führet sie in den unzüchtigsten Possenspielen ein, um sie lächerliche Heirathen schließen zu lassen. Man verliest die Evangelia nach dem Kirchengesange, um gelegentlich ein Wort darin anzutreffen, welches zur Spötterei dienen könne, und überdieses sind alle und jede von diesen Spielen mit solchen Zoten und Niederträchtigkeiten angefüllt, daß sie die Jugend unmöglich ohne große Aergerniß mit ansehn kann." — Doch wir entfernen uns zu weit von unserer Materie und wollen also lieber auf die Theater zurückkommen, wie sie zu Rom, ehe es von den Barbaren zerstöret wurde, beschaffen waren.

Aus einer Stelle des Ammianus Marcellinus siehet man, daß die Anzahl derjenigen Personen, die sich zu seiner Zeit in Rom von den theatralischen Künsten ernährt, erstaunlich groß

gewesen sei. Dieser Geschichtschreiber erzählt nicht ohne Verdruß, daß, als Rom von einer Hungersnoth bedrohet worden, man die Vorsicht gebraucht habe, alle Fremde und sogar auch alle der freien Künste Beflissene aus der Stadt fortzuschaffen. „Indem man aber", fügt er hinzu, „die Gelehrten als unnütze Mäuler verjagte und ihnen zu ihrer Abreise einen sehr kurzen Termin setzte, sagte man den Schauspielern und allen Denjenigen, welche sich unterdessen mit diesem schönen Titel schützen wollten, kein Wort. Man ließ dreitausend Tänzerinnen ruhig in Rom und ebenso viel Personen, welche in den Chören spielten oder Lehrer der musicalischen Künste. Hieraus nun schließe man, wie erstaunlich groß die Anzahl der Schauspieler in Rom zu den Zeiten des Diocletianus und des großen Constantinus müsse gewesen sein! **Postremo ad id indignitatis est ventum, ut cum peregrini ob formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe praecipites, sectatoribus disciplinarum liberalium impendio paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur mimarum asseclae veri quique id simularunt ad tempus, et tria milia saltatricum ne interpellata quidem cum choris totidemque remanerent magistris.***) Da es nun eine so entsetzliche Anzahl Personen gab, welche von den musicalischen Künsten lebten, kann man sich noch wohl wundern, daß die Alten so viel Methoden und so viel Kunstgriffe, die Wissenschaft der Musik betreffend, gehabt haben, die wir itzt nicht mehr haben? Nur durch die Menge der Künstler wird die Kunst, von welcher sie Profession machen, erweitert und in verschiedene andere besondere Künste zertheilt.

Die Wissenschaft der Musik blieb zwar noch auch nach Verschließung der Theater, allein der größte Theil der musicalischen Künste ging auf immer unter. Ich wüßte nicht, daß auch nur ein einziges Denkmal von der rhythmischen, organischen, hypokritischen und metrischen Musik übrig geblieben wäre. Nur die Regeln der poetischen Musik finden wir in den Versen der Alten wieder, und vielleicht hat uns die Kirche einige von den alten Melopöien in ihren gottesdienstlichen Gesängen aufbehalten.

Unter den Antworten auf die Fragen der Christen, ein Werk, welches dem h. Justinus dem Märtyrer, der in dem zweiten Jahrhunderte lebte, beigelegt wird, findet sich eine, in welcher entschieden wird, daß die Gläubigen gar wohl Melodien, welche von Heiden zu einem unheiligen Gebrauche componiret worden,

*) *Amm. Marcell.* lib. XIV.

zu göttlichen Lobgesängen anwenden könnten, nur müßten sie mit Bescheidenheit und Anständigkeit ausgeführet werden. Diese Stelle kann durch das erklärt werden, was der h. Augustinus in einer Rede sagt, die er an dem jährlichen Gedächtnißtage des Märtyrertodes des h. Cyprianus gehalten hat. **Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum, ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria et canentibus saltabatur.***) Die Umstände der Zeit und des Orts zeigen, daß diese Stelle von den Christen zu verstehen sei. Es war übrigens der Bischof, welcher dieser Unordnung steuerte. „Noch nicht vor langer Zeit", wollen die lateinischen Worte sagen, „unterstanden sich die Tänzer, an diesem verehrungswürdigen Orte neben der Grabstätte unsers heiligen Märtyrers ihre liederliche Kunst zu üben. Man sang die ganze Nacht hindurch unheilige Gesänge, zu welchen die Geberdenmacher declamirten." Allem Ansehen nach mochte etwan ein Christ das Leiden des h. Cyprian's in Verse gebracht haben, welches Gedicht man hernach auf seinem Grabe ebenso aufführte, wie die weltlichen Stücke auf dem Theater aufgeführet wurden. Die Meinung des Justinus ist also diese, daß man von den Heiden componirte Melodien in den Kirchen zwar singen könne, aber nicht declamiren solle, das ist, daß man sie singen solle, ohne Geberden dabei zu machen.

Dem sei nun aber, wie ihm wolle, so ist doch so viel gewiß, daß sich unter den gottesdienstlichen Hymnen verschiedene finden, welche vor der Zerstörung der Stadt Rom durch den Totila componirt worden. Ein jeder Hymnus wurde gesungen. **Si non cantetur, non est hymnus,** sagt Isidorus. Da aber die Gesangweisen dieser Hymnen in allen Kirchen einerlei sind, so kann man mit Grund glauben, daß man sie zu den Zeiten componirt habe, als die Hymnen selbst verfertiget worden. Wir wollen diese Materie noch weiter fortsetzen.

Der Ambrosianische Gesang, welcher noch itzt in verschiedenen Kirchen gesungen wird, ist von diesem Heiligen, welcher hundertundfunfzig Jahr vor der Zerstörung Rom's durch den Totila starb, componirt oder wenigsten eingerichtet worden. Als diese Begebenheit sich zutrug, war der h. Gregorius der Große, eben der, welcher den Gregorianischen Gesang, der noch itzt in sehr vielen katholischen Kirchen gebräuchlich ist, componirte

*) *August. Serm.* 311, *In natalem Divi Cypriani.*

oder wenigstens einrichtete, bereits geboren. Diese heiligen Männer nun erfanden keine neue Musik, um ihre gottesdienstlichen Gesänge zu componiren; denn aus der Art, wie sich die zeitverwandten Schriftsteller davon ausdrücken, erhellet, daß sie blos verschiedne schon gebräuchliche Gesänge in die Kirche aufnahmen. Alle diese Gesänge aber, sie mögen nun vor der Zeit des h. Gregorius oder nach seiner Zeit sein componiret worden, können uns einen Begriff von der Vortrefflichkeit der alten Musik zu machen dienen. Wenn über tausend Jahr die weltlichen Gesänge, die man seit achtzig Jahren componirt hat, sollten verloren gegangen sein, die um diese Zeit componirten Kirchengesänge aber hätten sich erhalten, könnte man sich nicht aus der Schönheit der letztern einen Begriff von der Vortrefflichkeit der erstern machen? Denn so verschieden auch der Charakter dieser Gesangweisen ist, erkennet man nicht den Verfasser der „Armide" in dem Dies irae des Lulli? So viel ist gewiß, alle Kenner bewundern die Schönheit des Anfangs und verschiedener anderer Stücke in dem Gregorianischen Gesange, ob er gleich, wie wir bereits in einem von den erstern Abschnitten erinnert haben, von der natürlichen Declamation weit weniger abweicht als unsre musicalischen Gesänge.

Ich komme auf den Gegenstand selbst, dessentwegen ich alle diese Untersuchungen angestellt, wieder zurück, nämlich auf den alten Gebrauch, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben.

Achtzehnter Abschnitt.

Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten, welche bei der componirten Declamation der Alten gewesen.

Zwei Gründe bewegen mich, zu glauben, daß bei dem Gebrauche, von welchem hier die Rede ist, mehr Vortheil als Unbequemlichkeit gewesen, und daß den Römern die Erfahrung Anlaß gegeben, die componirte Declamation der willkürlichen vorzuziehen. Erstlich verhinderte der Gebrauch der Alten, daß die Schauspieler den Versen, die sie recitirten, keinen falschen Sinn geben konnten, welches auch sonst bei Denen nicht unterbleibt, die noch die mehrste Einsicht haben. Zweitens gab ein geschickter

Componist der Declamation den Schauspielern Ausdrücke und Schönheiten an die Hand, die sie nicht immer vor sich selbst zu erfinden fähig waren. Sie waren nicht alle so *gelehrt* als Roscius. Dieses ist das Beiwort, welches ihm Horaz giebt.

Man weiß, mit welchem Beifalle die Champmelé die Rolle der Phädra recitirte, die Racine sie Vers vor Vers declamiren gelehrt hatte. Despreaux sogar hielt es für werth, davon zu sprechen, und unsre Scene hat noch einige Ueberbleibsel von dieser Declamation behalten, welche man hätte aufschreiben können, wenn man die erforderlichen Charaktere dazu gehabt hätte. Ein sicherer Beweis, daß das Gute sich in allen Werken, von welchen man durch das Gefühl urtheilen kann, empfinden läßt, und daß man es nicht vergißt, ob man sich gleich nicht vorgenommen hat, es zu behalten.

Ueberhaupt würde eine Tragödie, deren Declamation in Noten geschrieben wäre, eben das Verdienst haben, welches eine Oper hat. Auch mittelmäßige Schauspieler würden sie erträglich aufführen können. Sie würden kaum den zehnten Theil der Fehler machen können, die sie wirklich machen, es sei nun in Verfehlung des rechten Tons und folglich auch der zu den Versen, welche sie recitiren, erforderlichen Action, oder auch in der unzeitigen Anwendung des Pathetischen an Stellen, für die es sich gar nicht schickt. So etwas geschieht auf den neuern Bühnen täglich, wo die Komödianten, deren viele auch nicht einmal ihre Profession studirt haben, die Declamation einer Rolle, in welcher sie öfters viele Verse nicht verstehen, nach Gutdünken componiren.

Zweitens, wenn auch ein jeder Komödiant, vor sich selbst betrachtet, die Declamation einer Tragödie ebensowohl componiren könnte als irgend ein besondrer Meister in dieser Kunst, so würde gleichwohl noch ein Stück, welches von Einem allein componiret worden, weit besser ausgeführt sein als eine Declamation, wo ein jeder Schauspieler seine Rolle nach seinem eignen Kopfe recitirt. Diese willkürliche Declamation würde den Roscius öfters ziemlich aus dem Tacte gebracht haben. Wie viel eher muß sie nicht unsre Schauspieler irre machen, welchen es niemals in den Sinn gekommen ist, die Verschiedenheit, die Intervallen und, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Sympathie der Töne zu studiren, und also auch nicht wissen, wie sie sich aus der Verwirrung ziehen sollen, in die sie die üble Zusammenstimmung der andern Schauspieler setzet. Es ist aber ebenso leicht, verschiedne Rollen, welche eine um die andere recitirt werden sollen, zu con-

certiren, wenn man die Declamation des ganzen Stücks zu Papiere gebracht, als schwer es ist, sie übereinstimmend zu machen, wenn man sie nicht zu Papiere gebracht hat.

Daher sehen wir auch, daß unsere Komödianten, die meistentheils keinen andern Wegweiser als den Naturtrieb und den Schlendrian haben, nicht wissen, wie sie sich helfen sollen, wenn ein Schauspieler, der mit ihnen zugleich recitirt, in einem Tone schließt, der ihnen nicht erlaubet, in demjenigen Tone wieder anzufangen, auf welchen sie sich theils aus Fertigkeit, theils aus Ueberlegung gefaßt gemacht hatten. Daher kömmt es, daß sie einander so oft vorwerfen, in dem unrechten Tone recitirt und besonders ihre Rede falsch beschlossen zu haben, so daß der Andre, welcher gleich nach ihnen reden sollen, wegen seines Tones in Verlegenheit gesetzt worden. Diese Unbequemlichkeiten fielen bei einer in Noten geschriebenen Declamation weg oder konnten sich wenigstens nicht anders ereignen als in den Opern, wenn nämlich der Eine ganz und gar falsch singt, das ist, wenn der Fehler an dem Künstler, nicht aber an der Kunst liegt, die ihm, so viel ihr möglich gewesen war, vorgebauet hatte.

Die Zuschauer und Schauspieler sind heut zu Tage um so viel mehr zu beklagen, da die Zuschauer die Fehler der Schauspieler nicht weniger bemerken, als ob die Kunst der Declamation noch ebensowohl vorhanden wäre, wie sie zu den Zeiten des Quintilian's war, und die Schauspieler sich dieser Kunst, die verloren gegangen ist, doch nicht bedienen können.

Es sind alle Künste nichts Anders als nach gewissen Grundsätzen eingerichtete Methoden; und wenn man diese Grundsätze untersucht, so findet man, daß sie nichts als Folgerungen sind, die man aus verschiednen Beobachtungen über die Wirkungen der Natur gezogen hat. Die Natur aber wirkt nach den ihr vorgeschriebenen Regeln allezeit auf einerlei Art. Bei Allem also, was uns in die Sinne fällt, verursachen die Wirkungen der Natur in uns immer einerlei angenehme oder unangenehme Empfindungen, wir mögen nun auf die Art und Weise, wie dieses geschieht, Acht haben oder nicht, wir mögen auf die ersten Ursachen dieser Wirkungen zurückgehen oder uns mit dem bloßen Genusse begnügen, wir mögen die Kunst, die Wirkungen der natürlichen Ursachen nach gewissen Regeln anzuwenden, in eine Methode gebracht haben oder blos dem Naturtriebe bei Anwendung dieser Ursachen folgen.

Wir merken also die Fehler, in welche unsre Komödianten

fallen, gar wohl, ob wir gleich die Kunst nicht verstehen, welche sie vermeiden lehret. Man wird sogar aus einer Stelle des Cicero sehen, daß auch unter Denjenigen, welche zu seiner Zeit einen Schauspieler auspfiffen, sobald er den Tact verfehlte, nur sehr Wenige gewesen, welche die Kunst verstanden und es genau sagen können, worin der Fehler eigentlich begangen worden. Die Meisten merkten ihn blos vermittelst des Gefühls. „Wie Wenige giebt es unter einer Versammlung von Zuschauern, welche die Musik aus dem Grunde verstehen! Und gleichwohl läßt die ganze Versammlung ihren Tadel erschallen, so oft ein Schauspieler den Tact verfehlt und eine Silbe entweder zu sehr verlängert oder zu sehr verkürzt.“ Quotus quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his, si paululum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.*)

Allein, wird man sagen, wir haben verschiedne Komödianten, die sehr viel Einsicht in ihrer Kunst besitzen, und die, wenn sie die Declamation ihrer Rollen selbst componiren, in Ansehung ihrer natürlichen Gaben Schönheiten und Annehmlichkeiten hineinbringen können, welche ein Andrer nicht hineinbringen könnte. Zweitens, wird man hinzufügen, muß eine componirte Declamation den Schauspielern, die ihr genau folgen sollen, alle ihr Feuer und allen ihren Enthusiasmus nehmen. Ihr Spiel wird nicht mehr natürlich sein und wird wenigstens kalt werden. Der alte Gebrauch setzte den vortrefflichen Komödianten mit dem mittelmäßigen auf eine Staffel.

Ich antworte auf den ersten Einwurf. Es ist zwar wahr, daß durch diesen Gebrauch einige Schönheiten in einer Rolle, die ein vortrefflicher Schauspieler declamirt, verloren gehen. Wenn zum Exempel die Schauspielerin, welche die Person der Pauline im „Polyeucte“ spielt, einer von einem Andern in Noten gebrachten Declamation folgen müßte, so würde sie dieser Zwang verhindern, verschiedne Schönheiten in ihre Rolle zu bringen, die sie sonst hineinbringen könnte. Allein eben diese Schauspielerin, um bei diesem Exempel zu bleiben, würde dafür die ganze Rolle der Pauline gleich gut spielen, wenn diese Rolle componirt und in Noten gebracht wäre. Und wie viel würde man nicht auf einer andern Seite dabei gewinnen, wenn alle Rollen des „Polyeucte“ componirt wären! Man bedenke nur, wie die zweiten Rollen von

*) *De orat.* lib. III.

den Schauspielern, die nach ihrem Gutdünken recitiren, declamirt werden! Und kurz, sobald man zugiebt, daß beständig auf allen Theatern mehr mittelmäßige als vortreffliche Schauspieler sein werden, so muß man auch eingestehen, daß der Verlust, von welchem der Einwurf redet, sich gegen die ihn überwiegenden Vortheile aufs Höchste wie Eins zu Zehne verhalten würde.

Der zweite Einwurf war: der Zwang bei Beobachtung einer componirten Declamation müßte den Schauspielern allen ihren Enthusiasmus nehmen und folglich den Schauspieler, welcher Genie habe, mit dem auf eine Staffel setzen, welcher keines habe. Auf diesen Einwurf antworte ich, daß es mit dieser in Noten geschriebnen Declamation ebenso sein würde, wie es mit der Musik in unsern Opern ist. Auch der genauste und einsichtvollste Componist der Declamation ließ den guten Schauspielern noch immer Gelegenheit, ihre Gaben an den Tag zu bringen und es nicht nur in den Geberden, sondern auch in der Aussprache zu zeigen, wie weit sie über die mittelmäßigen Schauspieler erhaben wären. Es ist unmöglich, alle Accente, alle Theilchen, alle Wendungen, alle Verlierungen, alle Stöße, alle Vorschläge der Stimme und, mit einem Worte, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Geist der Declamation in Noten zu bringen, an welcher die Veränderung der Töne gleichsam nur der Körper ist. In der Musik selbst kann man nicht Alles durch Noten ausdrücken, was man, dem Gesange seinen wahren Ausdruck, seine Stärke und alle die Anmuth, deren er fähig ist, zu geben, thun muß. Man kann es nicht durch Noten ausdrücken, wie geschwind eigentlich das Tempo des Tacts sein soll, obgleich dieses Tempo die Seele der Musik ist. Auch das, was die Tonkünstler und besonders die italienischen Tonkünstler mit gewöhnlichen Buchstaben über die Composition schreiben, um anzuzeigen, ob das Tempo entweder lebhaft oder langsam sein solle, kann es nur unvollkommen anzeigen. Bis hieher, wie ich schon gesagt habe, hat das wahre Tempo einer Composition blos durch die Tradition, so zu reden, fortgepflanzt werden können; denn die Instrumente, durch die man vermittelst der Uhrmacherkunst das wahre Tempo, welches die Componisten ihren Stücken und Gesängen gegeben, nach der strengsten Genauigkeit aufbehalten wollen, sind bis hieher noch nicht sehr gebraucht worden.

Der mittelmäßige Schauspieler also, welcher die Rolle des Atys oder des Roland singet, singt sie nicht so, wie sie ein guter Schauspieler singt, obgleich alle Beide ebendieselben Noten an=

stimmen und Beide dem Tacte des Lulli folgen. Der gute Schauspieler, welcher das, was er singt, fühlt, beschleuniget bald zu gelegner Zeit eine Note, bald verlängert er sie und leihet der einen so viel, als er von der andern borgt; bald läßt er seine Stimme fortgehen, bald hält er sie an und läßt sie auf gewissen Stellen wie ruhen; kurz, er thut Verschiednes, seinem Gesange mehr Ausdruck und mehr Anmuth zu geben, was ein mittelmäßiger Schauspieler gar nicht oder doch zur ungelegnen Zeit thut. Ein jeder Schauspieler ergänzt das, was durch Noten nicht hat können ausgedrückt werden, und ergänzt es nach dem Maße seiner Fähigkeit.

Alle, die die Opern des Lulli, welche das Vergnügen der Nation geworden sind, noch bei Lebszeiten des Lulli haben aufführen sehen, als er folgsame Schauspieler dasjenige noch mündlich lehren konnte, was sich durch Noten nicht ausdrücken läßt, versichern, daß sie einen Ausdruck darin bemerkt, welchen sie itzt fast nicht mehr darin fänden. Wir erkennen wohl den Gesang des Lulli, sagen sie, allein wir finden sehr oft den Geist nicht mehr, welcher diesen Gesang belebte. Die Recitative scheinen uns ohne Leben, und die Tanzstücke lassen uns fast ruhig. Zum Beweis ihres Vorgebens führen diese Personen an, daß itzt die Vorstellung einer Lulli'schen Oper länger daure, als sie gedauert habe, wenn er sie selbst aufführen lassen, ob sie gleich nicht einmal so lange dauern sollte, weil man gewisse Violinenstücke, welche Lulli zweimal spielen ließ, nicht mehr wiederholt. Es kömmt dieses nach der Meinung dieser Personen — denn ich selbst stehe hier für nichts — daher, weil man den Rhythmus des Lulli nicht mehr beobachtet, welchen die Sänger entweder aus Unvermögen oder aus Uebermuth ändern.

Es ist also klar, daß die Noten der Opern nicht Alles lehren, und daß sie noch Vieles zu thun übrig lassen, was der Schauspieler, nach dem er die Geschicklichkeit hat, entweder gut oder schlecht thun kann. Wie viel weniger werden die Componisten der Declamation die eignen Gaben der guten Schauspieler ganz unbrauchbar gemacht haben!

Endlich machte auch nicht der Zwang, sich nach einer in Noten geschriebnen Declamation zu richten, aus den Schauspielern des Alterthums frostige Schauspieler, welche die Zuschauer zu rühren unvermögend gewesen wären. Denn da vors Erste die Schauspieler, welche in den Opern recitiren, gleichwohl während ihrem Recitiren selbst gerührt sein können, da sie des

Zwangs ohngeachtet, mit welchem sie sich nach den Noten und dem Tacte richten müssen, nicht kalt bleiben, sondern mit einer leichten natürlichen Action declamiren können: so verhinderte auch der Zwang, in welchem sich die alten Schauspieler durch Beobachtung der componirten Declamation befanden, diese Schauspieler ganz und gar nicht, sich an die Stelle der Person, welche sie vorstellten, zu setzen. Dieses ist genug. Zweitens wissen wir (und dieses allein könnte den Einwurf, welchen ich beantworte, zu nichte machen) sehr zuverlässig, daß die alten Schauspieler, ob sie schon an eine componirte Declamation gebunden waren, dennoch ebenso stark bewegt wurden, als unsre Schauspieler bei ihrer willkürlichen Declamation bewegt werden. Quintilian sagt, „er habe nicht selten Komödianten mit thränenden Augen von der Bühne kommen sehen, wo sie rührende Scenen vorgestellet hatten.“ Sie waren also selbst gerührt und konnten also auch so gut als unsre Schauspieler zum Weinen bewegen. Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.*) Und welchen Unterschied machten die Alten nicht übrigens unter ihren Schauspielern! Diese Einwürfe wider den Gebrauch, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben, würden vielleicht sehr wichtig geschienen haben, ehe man von den Opern etwas wußte; allein der glückliche Fortgang dieses Schauspiels, wo der Acteur, wie wir schon gesagt haben, an die Note und an den Tact gebunden ist, macht diesen Einwurf nichtig. Unsre Erfahrung kann in einem Augenblicke eine Menge Schwierigkeiten zerstreuen, welche sich durch bloße Betrachtungen schwerlich aufklären ließen. Es ist sogar gefährlich, sich vor der Erfahrung in Betrachtungen und Vernünfteleien einzulassen. Man muß manche Ueberlegungen anstellen, ehe man sagen kann, ob ein Gedanke, der bloße Möglichkeiten betrifft, vernünftig sei, anstatt daß uns die Erfahrung den Augenblick zurechte weiset. Und kurz, warum würden wohl die Alten, welche das Gute der willkürlichen Declamation ebensowohl kannten als wir, sich nach der Erfahrung für die in Noten gebrachte Declamation erklärt haben?

Allein die Meisten von dieser Profession, wird man mir noch einwerfen, sind sogleich auf die erste Erklärung wider den Gebrauch, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben. Hierauf will ich vors Erste antworten, daß mir verschiedne glaub-

*) *Quint. Inst.* lib. VI. cap. 2.

würdige Personen versichert haben, Molière selbst habe, blos nach der eignen Anleitung seines Genies, und ohne allem Ansehen nach das Geringste von dem zu wissen, was bisher von der Musik der Alten gesagt worden, etwas gethan, das dem, was die Alten gethan, sehr ähnlich gewesen: er habe sich nämlich gewisse Noten ausgedacht gehabt, womit er die Töne bemerkt, die er in gewissen Rollen halten müsse, die er allezeit auf einerlei Art recitirt. Ich habe auch sagen hören, daß Beaubourg und einige andre Schauspieler von unserm Theater ein Gleiches gethan hätten. Zweitens darf man sich über dieses Urtheil der Leute von Profession nicht wundern. Der menschliche Geist hasset natürlicher Weise allen Zwang, welchen ihm alle die Methoden auflegen, die ihn nach gewissen Regeln zu wirken nöthigen wollen. Man lege zum Exempel die Kriegszucht barbarischen Völkern vor, welche nichts davon wissen. Die Gesetze derselben, werden sie sogleich einwerfen, müssen dem Muthe nothwendig alle die Hitze benehmen, durch die er siegt. Und gleichwohl weiß man es sehr wohl, daß die Kriegszucht die Tapferkeit durch die Regeln selbst unterstützt, welchen sie sie unterwirft. Deswegen also, weil Leute, die beständig declamirt haben, ohne irgend eine Regel als den Naturtrieb und den Schlendrian zu kennen, den Gebrauch der Alten in der ersten Bewegung mißbilligen, folgt es noch gar nicht, daß er wirklich zu mißbilligen sei. Es folgt nicht einmal daraus, daß sie ihn beständig mißbilligen müßten, wenn sie sich nur einmal die Mühe geben wollten, seine Unbequemlichkeiten und seine Vortheile zu überlegen und sie gegen einander abzurechnen. Vielleicht werden sie es sogar bedauern, daß es keine solche Kunst gegeben, da sie noch jung gewesen, welches die Zeit ist, da man am Leichtesten nach einer gewissen Methode wirken könnte.

Die Aufmerksamkeit, sich nach gewissen Regeln zu richten, die man von Jugend auf gelernt hat, hört gar bald auf, ein Zwang zu sein. Es scheint, als würden die Regeln, die man nunmehr studiret hat, in uns ein Theil des natürlichen Lichts. Quintilian antwortet Denen, welche behaupteten, „daß ein Redner, der nur seiner Hitze und seinem Enthusiasmus im Declamiren folge, müsse weit stärker rühren als derjenige Redner, der seine Action und seine Geberden nach vorher überlegten Regeln einrichte, daß dieses alle Arten von Studiren verdammen heiße, und daß die Bearbeitung allezeit auch das glücklichste Naturell verschönere.“ Sunt tamen, qui rudem illam, et qualem impetus

cujusque animi tulit, actionem judicent fortiorem . . . .; sed non alii fere, quam qui etiam in dicendo curam . . . . . solent improbare et quidquid studio paratur. . . . . . Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur.*)

*) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.

XII.

Geschichte der englischen Schaubühne.[1]

Ich will hier blos die ersten Züge einer Geschichte der englischen Schaubühne entwerfen, und blos in der Absicht, damit der Leser ohngefähr wisse, wohin er die einzeln Theile derselben, die ich ausführlicher berühre, zu bringen habe.

Es findet sich eine Nachricht, die, wenn sie, wie nicht zu zweifeln ist, ihre Richtigkeit hat, den Ursprung des englischen Theaters weit früher heraussetzt, als man den Ursprung des Theaters irgend eines andern europäischen Volks angeben kann. Wilhelm Stephanides (Fitz-Stephens), ein Benedictiner zu Canterbury, der unter der Regierung König Heinrich's II. geschrieben und unter der Regierung König Richard's I. im Jahre 1191 gestorben ist,*) hat nämlich in seiner Descriptio nobilissimae civitatis Londoniae folgende Stelle: **Londonia pro spectaculis theatralibus, pro ludis scenicis ludos habet sanctiores, repraesentationes miraculorum, quae sancti confessores operati sunt, seu repraesentationes passionum, quibus claruit constantia martyrum;** d. i., London hat anstatt der theatralischen Schauspiele weit edelere

*) Das Jöcher'sche Gelehrten-Lexicon sagt von ihm: Er lebte 1190 unter dem Könige von Engelland Richardo I. Es hätte wenigstens sagen sollen: Er lebte noch &c.

---

1) Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758. (XII.) S. 3—49. Ueber Lessing's Autorschaft vgl. die Vorbemerkung. — A. d. H.

Spiele, in welchen die Wunder der heiligen Bekenner und die Leiden der Märtyrer vorgestellet werden. Wider dieses Zeugniß eines ehrlichen Mannes ist nichts einzuwenden, und da er von diesen Vorstellungen nicht als von einer Neuigkeit redet (denn er beschreibt auch alle andere Arten der damals in London gewöhnlichen Zeitverkürzungen), so kann man den Anfang derselben schwerlich später als in die Zeiten Wilhelm's des Eroberers setzen.*)

Um diese Zeit aber hat noch keine einzige andere Nation etwas einem Theater Aehnliches gehabt, es wären denn die Italiener, wenn man anders mit dem ältern Riccoboni annehmen will, daß seit dem Verfalle der Römer sich das Theater in Italien ohne Unterbrechung fortgepflanzt habe. Und doch kann auch Dieser kein so altes ausdrückliches Zeugniß für seine Nation aufweisen.**) Wie er denn die Stelle des Stephanides auch nicht gewußt hat, sondern eine weit neuere Nachricht, die ich nun gleich anführen will, für die älteste Spur des englischen Theaters annimmt.

Vielleicht, daß die andächtigen Vorstellungen bloßer Wunderwerke und Leidensgeschichten nicht lange nach dem Geschmacke des englischen Pöbels waren. Wenigstens findet man ohngefähr hundertundvierzig Jahr hernach, daß man ihn mit weit lustigern Vorstellungen zu unterhalten gesucht hat. Denn unter der Regierung K. Eduard's III. ward durch eine Parlamentsacte verordnet, daß eine gewisse Gesellschaft von Leuten, vagrants genannt, welche durch ganz London Maskeraden angestellt, aus der Stadt gepeitscht werden sollten, weil sie in den Trinkhäusern und an andern Orten, wo sich das Volk versammelt, ärgerliche Dinge gespielet.***) Worin diese ärgerlichen Dinge eigentlich bestanden,

*) Dobsley in der Vorrede zu seiner *Select Collection of old Plays*, die er in zwölf Duodezbänden herausgegeben.

**) Ludewig Riccoboni in seinen *Reflexions historiques et critiques sur les differens Theatres de l'Europe*, Seite 4—14.

***) Wenn Riccoboni (in dem angezognen Werke, Seite 118) dieser Parlamentsacte als der ältesten Spur des englischen Theaters gedenkt, so drückt er sich folgendermaßen aus: Sous le règne d'Eduard III. qui commença l'an 1015 et finit en 1038, il est rapporté, dans un livre imprimé à Londres *(Statutes at large etc.)*, que ce saint roi ordonna par un arrêt du parlement, *qu'une assemblée etc.* Kann man einen gröbern Fehler wider die Zeitrechnung begehen? Eduard III. regierte von 1327 bis 1376, und da ihn Riccoboni den heiligen König nennet, so ist es offenbar, daß er ihn mit Eduard dem Bekenner, welcher von 1042 bis 1066 regieret, oder gar mit dem heiligen Eduard, dem Märtyrer, muß vermengt haben.

kann man nicht sagen.*) Sie mögen aber bestanden haben, worin sie wollen, so ist doch so viel gewiß, daß diese Vagrants die ersten wahren englischen Komödianten waren; denn sie verließen das abergläubische Zeug und gaben sich mit Satire und Nachahmung der Sitten ab. Ohne Zweifel zwar mit der gröbsten Satire und mit der plumpsten Nachahmung der allerärgerlichsten Sitten, die nichts weniger als bessern kann; doch dieses konnte im Anfange, zu den damaligen Zeiten nicht wohl anders sein, und man hätte sie folglich nicht sowohl ganz unterdrücken als nur einschränken sollen.

Nach einer so scharfen Ahndung aber mußte sich Alles, was einem Schauspiele ähnlich sahe, aufs Neue unter den Mantel der Religion verbergen, und man sahe wieder nichts als mysteries vorstellen. Im Jahr 1378 überreichten die Collegen der St.-Paulus-Schule dem K. Richard II. eine Bittschrift und baten darin, „daß gewissen unerfahrnen Leuten Einhalt geschehen möchte, welche sich unterfangen hätten, die Geschichte des Alten Testaments vorzustellen, weil es zu der Kläger Nachtheile geschehe, als welche sich in große Kosten gesetzt, um dieselben zur Weihnachtzeit öffentlich zu spielen.“ Hieraus sieht man, daß die Collegen der St.-Paulus-Schule damals schon gewissermaßen im Besitz waren, dergleichen Mysteries aufzuführen, und daß sie es für Geld thaten. Wenn man also auch nur diesen Zeitpunkt als den ersten des englischen Theaters annehmen wollte, so würde man es doch noch für älter als das französische erkennen müssen; denn es ist gewiß, daß die Franzosen mit den heiligen Vorstellungen der Brüder der Passion höher nicht als bis 1398 hinaus gehen können.

Unter der Regierung Heinrich's IV., und zwar in dem elften Jahre derselben (1409), wurde von den London'schen

*) Vielleicht waren sie derjenigen Art von Schauspieler nicht unähnlich, die in nachfolgenden Zeiten *mummers* genannt wurden und in einer altväterischen Kleidung das Land durchzogen, tanzten und allerhand Geberden und Possen machten. Es finden sich dergleichen Mummers noch bis itzt in England; in dem funfzehnten Jahrhunderte aber waren sie so gemein und hielten das Volk so sehr von seinen Geschäften ab, daß sie der menschlichen Gesellschaft sehr schädlich wurden. Denn da sie beständig verkleidet und maskirt einhergingen, so waren sie an vielen liederlichen Streichen Schuld und fingen Unordnungen an, die mit der Zeit so arg wurden, daß in dem dritten Jahre der Regierung K. Heinrich's VIII. (1512) eine Parlamentsacte wider diese Mummers gemacht wurde, durch welche auf jede Maske, die verkauft oder in einem Hause gefunden werden würde, eine Geldstrafe von 20 Schillings (beinahe 6 Reichsthaler) gelegt ward.

Kirchendienern (parish-clerks) ein Schauspiel von Erschaffung der Welt aufgeführt, welches ganzer acht Tage währte, und bei welchem der größte Theil des englischen hohen und niedrigen Adels zugegen war.*) Von Erschaffung der Welt kann es wohl schwerlich allein gehandelt haben, und man vermuthet daher,**) daß es vielleicht dasjenige Schauspiel gewesen sei, von welchem in der Cottonian'schen Bibliothek noch bis itzt eine Handschrift aufbewahrt wird. Sie findet sich in dem gedruckten Bücherverzeichnisse derselben, S. 113, unter folgender Aufschrift: Schauspiele in altem englischen Silbenmaße, h. e. dramata sacra, in quibus exhibentur historiae veteris et novi testamenti, introductis quasi in scenam personis illic memoratis, quas secum invicem colloquentes pro ingenio fingit poeta. Videntur olim coram populo sive ad instruendum sive ad placendum a fratribus mendicantibus repraesentata. Nach dem Zuge der Buchstaben und der Sprache zu urtheilen, scheint das Buch wenigstens dreihundert Jahr alt zu sein. Es fängt mit einem allgemeinen Prologo an, in welchem der Inhalt von vierzig nachstehenden pageants, d. i., von so viel verschiedenen Acten oder Aufzügen kürzlich erzählt wird. Sie stellen die Geschichte beider Testamente von Erschaffung der Welt bis auf die Erwählung des h. Matthias zum Apostel vor. Die Begebenheiten des Neuen Testaments, z. E. die Verkündigung, die Geburt, die Heimsuchung ꝛc., sind am Weitläuftigsten ausgeführt; vor allen aber ist die Passion, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Erwählung des h. Matthias sehr umständlich mitgenommen. „Der Stil," sagt ein englischer Schriftsteller,***) „in welchem alle diese Dinge vorgetragen werden, scheint itzt sehr gemein und weit unter der Würde des Inhalts zu sein. Doch der damalige Geschmack war so ekel noch nicht, und die aufrichtigen Alten waren sehr leicht einzunehmen, daß sie von Allem auf das Beste und Liebreichste urtheilten."

Daß aber London damals nicht einzig und allein dergleichen Vorstellungen hatte, daß auch die Provinzen damit versehen waren, und daß man da vielleicht eine Menge ärgerlicher und schändlicher Dinge damit verband, erhellet aus einer Parlamentsacte vom vierten Jahre der Regierung Heinrich's IV., in

*) *Stow's Survey of London.*

**) Man sehe den *Dialogue on Plays and Players*, welchen Dodsley seiner Sammlung beigefügt, und der bei Gelegenheit der Collier'schen Streitigkeit abgefaßt worden, S. 19.

***) Der Verfasser des angezogenen *Dialogue* etc., S. 20.

welcher gewisser wastors, master-rimours, minstrels (Spielleute) und andrer Vagabunden, die sich in die Landschaft Wales eingeschlichen hatten, gedacht und befohlen wird, daß es durchaus Keinem von diesem Gesindel ferner vergönnt sein soll, commoiths und Versammlungen daselbst anzustellen. Man kann nicht sagen, was diese Master-Rimours, die der Landschaft Wales insbesondere so beschwerlich fielen, eigentlich für Leute gewesen sind; ebenso schwer ist es auch, zu bestimmen, was man sich für einen Begriff von ihren angestellten Commoiths zu machen habe. Die Grafschaften in Wales*) werden in Bezirke von hundert Dörfern eingetheilet. Ein solcher Bezirk wird auf Wallisch ein cantred genennt, und ein Bezirk, der ohngefähr die Hälfte davon, d. i. funfzig Dörfer enthält, wird ein Commoith genennt. Die Master-Rimours bedienten sich also vielleicht dieses Worts, wenn sie einen Platz bestimmet hatten, wo sie spielen wollten, und zehn oder zwölf (englische) Meilen in der Runde (als in welchem Bezirke ohngefähr funfzig Dörfer liegen können) davon Nachricht gaben. Daß dieses gewöhnlich gewesen, ist aus Carew's Survey of Cornwall, einem Buche, welches unter der Regierung der Königin Elisabeth geschrieben worden, zu ersehen. Wenn der Verfasser von den gewöhnlichen Lustbarkeiten des Volks spricht, sagt er unter Andern: „Das guary-miracle, welches auf Englisch so viel als miracle-play (Wunderspiel) bedeutet, ist eine Art eines Schauspiels, welches von einer Geschichte aus der heiligen Schrift handelt und auf Cornwallisch geschrieben ist. Zur Aufführung desselben erbauen sie auf offenem Felde ein Amphitheater, welches vierzig bis funfzig Fuß lang und breit zu sein pfleget. Das Landvolk kommt von einigen Meilen in der Runde dahin, um es zu sehen und zu hören; denn es kommen darin Teufel und vielerlei sinnreiche Sprüche vor, daß sowohl das Auge als das Ohr ergetzt wird." —— Von solcher Lauterkeit mögen nun zwar die Vorstellungen der Master-Rimours zu Heinrich's IV. Zeiten wohl nicht gewesen sein, weil man ihnen sonst schwerlich das Handwerk gelegt hätte.

Wie lange die Mysteries auf dem englischen Theater geherrscht, kann man nicht genau bestimmen; so viel ist aber gewiß, daß sie nach einiger Zeit durch eine andere Art von Spielen verdrungen wurden, die man moralities nennte, und welche wenig-

*) Sowie die Grafschaften des übrigen Englands, wo aber dergleichen Bezirke von hundert Dörfern hundreds genennt werden.

stens einen Schatten von Vernunft hatten. Die Mysteries stellten blos eine Geschichte des Alten oder Neuen Testaments auf eine abgeschmackte Weise vor, aber in den Moralities war doch irgend ein kleiner Plan, eine Fabel, etwas Moral und auch wohl etwas Dichtkunst, indem öfters die Tugenden und Laster und Gemüthsbewegungen rc. als Personen darin aufgeführet wurden.*) In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fingen sie auch an, öfters von der Religion zu handeln; denn die Religion war damals ein Hauptgegenstand, und es war kein Wunder, wenn eine jede Partei alle Künste anwendete, um ihren Sätzen Eingang zu verschaffen. Wenn die Moralities noch itzt in England gewöhnlich wären, so würden sie ebenso fleißig von politischen Sachen handeln. Doch dauerten diese theologisch-polemischen Schauspiele eben nicht lange; denn in einer Parlamentsacte, welche im vierundzwanzigsten Jahre der Regierung K. Heinrich's VIII. zur Beförderung der gereinigtern Religion gemacht ward, ist eine Clausel befindlich, wodurch allen Rimours und Schauspielern verboten wird, in ihren Gesängen oder Stücken das Geringste vorzutragen, was der einmal festgesetzten Lehre nachtheilig sein könnte. Eine von diesen Moralities unter dem Titel: New custom etc.,**) welche zur Vertheidigung der Reformation gemacht worden, ward unterdessen doch wieder auf das Theater gebracht, nämlich unter der Regierung der Königin Elisabeth, als sie die reformirte Religion wiederherstellte.

Nach den Moralities kamen die interludes auf, welche kleine Stücke, ob sie gleich einem Gespräche ähnlicher sahen als einem Drama und wenig oder gar keine Handlung hatten, dennoch der wahren Komödie um einen guten Schritt näher kamen als die vorher gewöhnlichen Spiele. Unter den Verfassern dieser Interludes ist John Heywood einer der vornehmsten. Er ward zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in London geboren und studirte zu Oxford. Die Strenge des akademischen Lebens wollte ihm aber nicht lange gefallen; er begab sich also wieder in seine Vaterstadt, wo er mit dem Thomas Morus eine vertraute Freundschaft errichtete. Er fand auch Mittel, ein Liebling

*) Z. E. in einer alten Morality unter dem Titel *All for money* (Alles für Geld) sind unter den auftretenden Personen auch folgende: Die Gottesgelahrtheit, die Wissenschaft, die Kunst, die göttliche Ermahnung, die gottlose Hülfe, die Gelehrsamkeit mit Geld, die Gelehrsamkeit ohne Geld, Geld ohne Gelehrsamkeit, weder Geld noch Gelehrsamkeit rc.

**) Dodsley hat sie dem ersten Bande seiner Sammlung einverleibet.

K. Heinrich's VIII. zu werden, der ihn wegen seines muntern Kopfs und seiner lustigen Einfälle schätzte. Unter seinen Interludes findet sich eines, in welchem er die Mönche und Ablaßkrämer lächerlich macht. Es führt den Titel: **A merry play between the pardoner and the frere, the curate and neybour Pratte**, und ist im Jahre 1533 gedruckt.*) Allein er muß nach der Zeit wieder ein sehr eifriger Papist geworden sein; denn er stand nicht allein bei der Königin Maria in großen Gnaden, sondern verließ auch sogar nach ihrem Tode sein Vaterland, weil er wohl sahe, daß die protestantische Partei unter Begünstigung der Königin Elisabeth nunmehr die Oberhand bekommen werde. Er wandte sich nach Mecheln, wo er im Jahr 1565 starb. Er war ein guter Musikus und hat außer seinen Interludes auch noch eine große Menge Epigrammata geschrieben, die aber nicht viel werth sind.

Und nun kommen wir endlich auf das erste englische Stück, welches den Namen einer Tragödie verdient. Thomas Sackville, nachher Baron von Buckhurst und endlich Graf von Dorset, Großschatzmeister von England unter der Regierung der Königin Elisabeth und König Jacob's I., war der Verfasser desselben. Dieser Herr war in seiner Jugend der größte Dichter seines Landes, so wie er in seinen männlichen Jahren der größte Staatsmann desselben ward. Er war im Jahr 1526 geboren, studirte zu Oxford und Cambridge und sahe Frankreich und Italien. Alle seine poetischen Werke aber hat er vor dieser Reise geschrieben, und es scheint überhaupt nicht, daß er, insbesondre zu seiner Tragödie, durch irgend ein ausländisches Muster sei ermuntert worden. Sie ward den 16. Jänner 1561 zum ersten Mal in Gegenwart der Königin Elisabeth aufgeführt, und der Inhalt ist aus der alten englischen Geschichte genommen. Sie ward nicht sogleich gedruckt; während der Zeit aber, da sich der Verfasser auf Reisen befand, machte sich ein Buchhändler seine Abwesenheit zu Nutze und gab sie 1565 zu London in 8. sehr fehlerhaft heraus. Nach seiner Zurückkunft besorgte er selbst eine richtigere Ausgabe unter dem Titel: Ferrex und Porrex, welchen Titel er aber in der folgenden Ausgabe änderte und das Stück Gorboduc nennte. „Gorboduc, König von England, theilte sein Reich noch bei Lebzeiten unter seine Söhne Ferrex und Porrex. Diese Söhne gerathen in Streit; der ältere bringt

*) Man sehe den angeführten *Dialogue* etc., S. 30.

den jüngern um; die Mutter, welche den Ermordeten vorzüglich liebte, tödtet den Mörder; der König ermordet darauf die Königin, und damit das Theater ja gänzlich rein werde, so erregt das Volk einen Aufstand und schafft auch den alten Gorboduc aus der Welt" ꝛc. — Dieses ist die Fabel, und Blut wird auf der Scene genug vergossen. Die mechanischen Regeln der Tragödie, die Einheit der Zeit und des Orts sind schlecht beobachtet; denn der vierte und fünfte Aufzug allein enthalten blos eine kleine Dauer von funfzig Jahren. Allein der Dichter hat von einer andern Seite desto größere Vorzüge: die Richtigkeit der Empfindungen, die natürliche Deutlichkeit des Stils, die leichte Harmonie des Silbenmaßes ertheilen seinem Stücke jene Würde, jene Genauigkeit, die der Tragödie so wesentlich ist und doch von fast allen nachfolgenden englischen Trauerspieldichtern entweder so wenig verstanden oder so sehr vernachlässiget worden. Selbst Pope machte sehr viel aus diesem ersten tragischen Versuche seiner Landsleute, und seiner Vorsorge hat man die neuste*) Ausgabe desselben zu verdanken, die zu London 1739 in 8°. mit dem Leben Mylord Buckhurst's von Joseph Spence erschienen ist. Diese Ausgabe war höchst nöthig; denn das Stück war so vergessen worden und so Wenigen mehr bekannt, daß es selbst Dryden nicht muß gesehn haben, weil er es die Tragödie von der Königin Gorboduc nennt und vorgiebt, daß sie in gereimten Versen abgefaßt sei, welches sie doch nicht ist.**) Ich will mich itzt nicht länger dabei aufhalten, sondern nur noch diesen einzigen Umstand anführen, daß zwar Gorboduc überhaupt unserm Lord Buckhurst gehört, daß aber die ersten drei Aufzüge Thomas Norton ausgearbeitet haben soll.

Ohngefähr in ebendasselbe 1561. Jahr fällt auch die erste englische Komödie, die dieses Namens nicht ganz unwerth ist, wenigstens von den Engländern durchgängig dafür erkannt wird. Sie führt auf einer der ältesten Ausgaben, auf der von 1661 nämlich, den Titel: *Gammer Gurton's needle*, **a right pithy pleasant and merry comedy**, und zugleich wird auf diesem Titel gesagt, daß sie von einem **Mr. S—**, **Master of arts** verfertiget und hundert Jahr vorher zu Cambridge gespielet worden. Der In=

*) Außer daß es Dobsley auch nachher im zweiten Bande seiner Sammlung abdrucken lassen.

**) In der Zueignungsschrift vor seinen *Rival-Ladies.*

halt ist ohngefähr dieser: „Die Frau Gammer Gurton, als sie ihres Bedienten Hodge Beinkleider ausgebessert, hat ihre Nadel dabei verloren, und ihre Nachbarin Dame Chot fällt bei ihr in den Verdacht, als ob sie ihr diese Nadel entwendet habe. Sie läßt sie sogar durch den Pfarrer des Orts von ihr wieder abfordern, und bei einem Haare wäre ein gräulicher Zank darüber entstanden. Doch Hodge findet die Nadel noch zur rechten Zeit in seinen Beinkleidern und macht der Komödie dadurch ein Ende." — Wie viel Komisches in so einem Stücke sein könne, und von welcher Gattung es sein müsse, kann man gar leicht von selbst abnehmen. Dodsley hat es dem ersten Bande seiner Sammlung alter Lustspiele (S. 123 und folg.) einverleibet, und ich will hier nur noch hinzusetzen, daß es in langen dactylischen Versen geschrieben ist. Vierzig Jahr vorher, den 7. Mai 1520, hatte man zwar bereits ein weit besseres Stücke auf der englischen Bühne gesehen, nämlich eines von den Lustspielen des Plautus, welches in Gegenwart des Königs aufgeführet ward; doch glaube ich nicht, daß Riccoboni*) allzu wohl daran gethan hat, von diesem Plautinischen Stücke die Epoche der englischen Komödie zu rechnen. Wenigstens ist die Anmerkung, die er darüber macht, unrichtig: „daß man folglich den Engländern das Vorrecht lassen müsse, ihr Theater mit einem guten weltlichen Stücke angefangen zu haben, da alle andre europäische Nationen das ihrige mit höchst elenden Possenspielen angefangen hätten." Die interludes, deren wir in dem Vorhergehenden gedacht haben, sind der wahre Anfang der eigentlichen englischen Komödie und nichts Bessers als Possenspiele gewesen.

Die Bahn war also in beiden Arten des Drama gebrochen, und die Nacheiferung, welche durch jede gebilligte Neuigkeit erweckt wird, zeigte sich bei mehr als einem der damaligen schönen Geister wirksam. Ich will einige der vornehmsten namhaft machen.

Richard Edwards war zu seiner Zeit als ein guter Musikus und Dichter berühmt. Er ward 1523 geboren und studirte gegen 1547 zu Oxford in dem Christchurch-Collegio. Zu Anfange der Regierung der Königin Elisabeth ward er ein Mitglied ihrer Capelle und Aufseher der Capellknaben. Man hat von ihm zwei Lustspiele, wovon das eine den Titel führt: Damon und Pythias, und vom Dodsley dem ersten Theile seiner Samm-

*) In dem angezogenen Werke, S. 121.

lung einverleibet worden. Aus dem Prologus erhellet, daß Edwards recht gute Begriffe von den Charakteren und den Absichten des Lustspiels gehabt hat. Auch scheinen ihm die Lehren und Muster der Alten nicht ganz unbekannt gewesen zu sein; denn er sagt unter Andern in gedachtem Prologo: weil Könige und andre hohe Personen in seinem Stücke vorkämen, so würde er wohl am Besten thun, wenn er es eine Tragikomödie nennte. Dieser Zug, wie bekannt, ist von dem Vorredner zu des Plautus „Amphitruo" entlehnet. Das zweite Lustspiel des Edwards heißt: Palämon und Arcite. In diesem fand die Königin Elisabeth und die ganze Versammlung, vor der es aufgeführt ward, nichts lustiger als ein Geschrei von Jagdhunden, welches sehr natürlich nachgeahmet ward.

John Lilly. Er war aus der Landschaft Kent und ward in dem Marien-Magdalenen-Collegio zu Oxford erzogen, wo er im Jahr 1575 den Gradum eines Magisters der freien Künste annahm. Er machte sich sowohl durch verschiedene dramatische Stücke als vornehmlich durch einen Roman unter dem Titel: Euphues and his England, or The anatomy of wit, bekannt. Der Ausdruck in diesem Roman war außerordentlich unnatürlich: voller Metaphern, Allusionen, Allegorien und Analogien. Und ob man schon damals weit bessere Muster der Sprache aufzuweisen hatte, dergleichen die Schriften eines Sidney und Spenser waren, so fand er doch an dem Hofe der Königin Elisabeth einen so außerordentlichen Beifall, daß eine Hofdame, die den Euphues nicht lesen und sich nach seiner Art nicht ausdrücken konnte, damals ebenso wenig geachtet ward als itzt eine, die nicht Französisch spricht. Sechse von Lilly's dramatischen Stücken sind unter dem Titel der Hofkomödien verschiedne Jahre nachher zusammen gedruckt worden.*) Sie heißen: Alexander und Campaspe, Endymion, Galatea, Midas, Sappho und Phaon und Mutter Bombie. Die erste hat Dodsley dem zweiten Bande seiner Sammlung einverleibet.

Jasper Heywood. Ein Sohn des obengedachten John Heywood's, gegen 1535 zu London geboren. Er verließ mit seinem Vater England und trat zu St. Omer in den Jesuiter-Orden. Vorher, als er noch in Oxford studirte, hatte er einige von den lateinischen Trauerspielen, die unter dem Namen des

*) London 1632, in Duodez.

Seneca angeführet werden, übersetzt, und dieserwegen gedenke ich hier seiner. Den Rasenden Hercules nämlich, Die Trojanerinnen und den Thyest. In den Trojanerinnen hat er verschiedene Veränderungen und Zusätze angebracht. Die Zusätze bestehen in einigen sechzig Zeilen zu Ende des Chorus nach dem ersten Aufzuge; in einer ganzen Scene zu Anfange des zweiten Aufzuges, in welcher er den Geist des Achilles erscheinen und ihn die Opferung der Polyxena verlangen läßt; desgleichen in drei Strophen zu dem Chore nach dem zweiten Aufzuge. Die Veränderungen betreffen vornehmlich den Chor des dritten Aufzuges, welcher in der Urschrift fast aus lauter Namen fremder Gegenden bestehet, und an dessen Statt er einen für seine Leser verständlichern eingeschoben hat. — Er starb 1598 zu Neapolis.

Wie die Stücke dieser und der übrigen zeitverwandten Dichter beschaffen gewesen, kann man aus folgender Stelle des Ritters Philipp Sidney ersehen: „Unsere Trauerspiele und Lustspiele", sagt er in seiner Vertheidigung der Dichtkunst, „beobachten weder die Regeln des Wohlstandes, noch der Dichtkunst. Die eine Seite des Theaters ist Asien und die andere Afrika, und dazwischen liegen noch so viele Königreiche, daß jeder auftretende Schauspieler es sein erstes Wort muß sein lassen, uns zu sagen, wer und wo er sei, weil man seine Rede sonst unmöglich würde verstehen können. Mit einem Mal kommen drei Frauenzimmer, welche Blumen suchen, und wir müssen glauben, daß das Theater einen Garten vorstelle. Nebenher hören wir, daß ein Schiff auf ebendemselben Platze verunglückt sei, und nun muß das Theater ein Ufer oder ein Fels sein. Gleich darauf erscheint in dem Hintertheile der Schaubühne ein entsetzliches Ungeheuer, welches Feuer speiet, und das Theater ist folglich eine Höhle. Nun kommen geschwind ein halb Dutzend Kerle mit Schwertern und Schilden, die ein Kriegesheer vorstellen, hereingelaufen, und wir werden gebeten, das Theater für ein Schlachtfeld zu halten 2c. So gehen unsere Dichter mit dem Orte um, und mit der Zeit sind sie noch weit freigebiger. Gewöhnlicher Weise verliebt sich ein junger Prinz in eine junge Prinzessin; nach mancherlei Unglück und Verwirrung kömmt die Prinzessin in gesegnete Umstände und wird zu gehöriger Zeit von einem gesunden und wohlgestalten Knaben entbunden. Dieser wird verloren, findet sich wieder, wird groß, verliebt sich und würde vielleicht selbst wieder einen jungen Sohn sehen, wenn nicht der Vorhang zufiele" 2c.

Endlich ward zu Anfange des vorigen Jahrhunderts das englische Theater auf eine weit höhere Staffel der Vollkommenheit gebracht. Shakespeare, Beaumont, Fletcher und Ben Jonson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten und es auf einmal zu einem Theater machten, welches nach dem griechischen für einen Kenner der schönen Wissenschaften das allerinteressanteste ist und dem Ansehen nach auch bleiben wird.

Von dieser Zeit an kann man die Geschichte des englischen Theaters und die Dichter desselben in drei Perioden und Classen eintheilen.

Der erste Periode fängt an vom Shakespeare und gehet bis zu der unglücklichen Zeit des bürgerlichen Krieges, da die Puritaner durchaus alle Schauspiele verboten. Er beträgt einige funfzig Jahre.

Der zweite Periode fängt von der Zeit der Restitution an und gehet bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, da einige mehr feine als große Köpfe besonders ihrem Trauerspiele mehr Regelmäßigkeit und Anstand zu geben anfingen.

Der dritte Periode begreifet das itzt laufende Jahrhundert, und wie das Theater desselben das neue heißen kann, so wird man nicht unrecht den zweiten Perioden das mittlere und den ersten das alte englische Theater nennen können. Das älteste folglich würde das Theater vor Shakespeare's Zeiten sein, und von diesem verlohnt es sich kaum der Mühe, mehr zu sagen, als ich bereits gesagt habe.

Aber auch von den drei wichtigern Perioden will ich voritzo dem Leser weiter nichts vorlegen als ein chronologisches Verzeichniß der vornehmsten Dichter derselben, damit er ohngefähr sehen kann, welch eine reiche Ernte hier auf uns wartet.

Erster Periode,

oder das alte englische Theater.

1. William Shakespeare, geboren 1564 zu Stratford in der Grafschaft Warwick. Sein erstes Stück ist Romeo und Juliet von 1597 und die gleich darauf folgenden Richard II. und III. Er starb 1617 im dreiundfunfzigsten Jahre seines Alters. Die erste Ausgabe seiner Werke ist von 1623, in Folio. Die vorzüglichsten von den nachherigen Ausgaben sind: die Ausgabe von Rowe, von Pope, von

Theobald, von Thomas Hanmer und von Warburton.

2. Francis Beaumont und John Fletcher. Diese zwei Freunde sind als dramatische Dichter nicht zu trennen, indem sie alle ihre Werke gemeinschaftlich verfertigten. Beaumont war geboren 1585, und Fletcher 1576. Jener starb noch vor seinem dreißigsten Jahre, 1615, und Dieser 1625 an der Pest.

3. Ben Jonson, geboren 1574. Sein erstes dramatisches Werk, das er drucken ließ, war das Lustspiel Every man in his humour, zum ersten Male aufgeführt 1598. Er starb den 16. August 1637 im dreiundsechzigsten Jahre.

4. Thomas Heywood; lebte unter der Regierung der Königin Elisabeth und Jacobi I. und war zugleich ein Schauspieler. Er hat eine ungeheure Menge Stücke gemacht, wie er denn in der Vorrede zu einem sagt, daß das gegenwärtige das zweihundertundzwanzigste sei, welches aus seiner Feder geflossen, oder woran er wenigstens Theil gehabt. Es sind aber von dieser großen Anzahl nicht mehr als vierundzwanzig übrig geblieben. Eine von seinen Tragödien: A woman kill'd with kindness, stehet in dem vierten Bande der Dodsley'schen Sammlung.

5. Christoph Marloe. Er studirte zu Cambridge, verließ aber die Universität gar bald und ward ein Schauspieler, und zwar von eben der Gesellschaft, von welcher Shakespeare war. Er war zum Tragischen besonders aufgelegt, und unter seinen sechs Stücken ist auch ein Doctor Faust. Seine Tragödie Edward the second stehet in dem zweiten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Wood legt ihm einen sehr abscheulichen Charakter bei und sagt, er sei ein offenbarer Atheist gewesen. Von dergleichen Beschuldigungen gehet meistentheils viel ab. Sein Ende war sehr unglücklich. Er hatte sich in ein gemeines Mädchen verliebt, bei der er einst einen Nebenbuhler in Livrei antraf. Er zog seinen Dolch und wollte ihn in der Wuth erstechen. Doch der Bediente wich dem Stoße aus, riß ihm den Stahl aus der Hand und verwundete ihn mit seinem eigenen Dolche. Die Wunde war tödtlich, und er starb 1593.

6. George Chapmann, geboren 1578. Er studirte zu Oxford und kam nachher nach London, wo er mit Shakespeare, Jonson, Fletcher ꝛc. Freundschaft machte. Er

war in der lateinischen und griechischen Sprache sehr erfahren, und seine Uebersetzung des Homer's wird auch noch itzt nicht ganz verachtet. Er hat verschiedne Trauerspiele und Komödien geschrieben. Aus dem Prologo seiner Komödie All fools sieht man, daß zu damaliger Zeit die Standespersonen, und wer sich ein guter Kunstrichter zu sein dünkte, anstatt in den Logen zu sitzen, mit auf dem Theater saßen, wie es noch itzt in Frankreich gebräuchlich ist. Eine andere von seinen Komödien: Two wise men, and all the rest fools, hat sieben Aufzüge. Unter seinen Trauerspielen heißt eines: Alphonsus emperor of Germany, in welchem er diesen Gegenkaiser Richard's von Cornwall, blos seiner Nation zu schmeicheln, eine sehr abscheuliche und unglückliche Rolle spielen läßt. Sein Lustspiel: The widow's tears, dessen Inhalt die bekannte Geschichte von der Matrone zu Ephesus ist, stehet in dem vierten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Chapmann starb 1655.

7. William Rowley; schrieb sechs dramatische Stücke, an deren einem: The birth of Merlin, Shakespeare Theil hat. Seine beste Tragödie ist: All's lost by lust. Eine von seinen Komödien: A match at midnight, stehet in dem sechsten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Er lebte noch unter der Regierung Karl's I.

8. John Marston; studirete zu Oxford, und ist Verfasser von acht dramatischen Stücken, die Shakespeare nach seinem Tode, der gegen 1614 muß erfolgt sein, herausgegeben. Eines davon, The malcontent, a tragedy, stehet in dem vierten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Sie ist dem Ben Jonson mit vielen Lobsprüchen zugeeignet.

9. Samuel Daniel, geboren 1562. Er schrieb außer seiner Geschichte von England und vielen andern Gedichten auch einige Tragödien und Tragikomödien. Die ersten, namentlich Philotas und Cleopatra, hat er nach der Art der Alten mit Chören zwischen jedem Aufzuge verfertiget. Er ward nach dem Tode des großen Spenser gekrönter Poet bei der Königin Elisabeth und starb 1619.

10. Thomas Decker; lebte unter der Regierung Jacobi I. Er ward durch die Streitigkeit, die er mit Ben Jonson bekam, berühmter als durch alle seine Werke, die in elf dramatischen Stücken, größtentheils Lustspielen, bestehen, wo-

von er achte ganz allein, drei in Gesellschaft mit Webster und eines in Gesellschaft mit Rowley und Ford verfertiget. Unter die ersten achte gehöret The whore of Babylon (gedruckt zu London 1601 in Quart), worin er unter erdichtetem Namen die vortrefflichen Tugenden der Königin Elisabeth und die Gefahren vorstellet, denen sie durch die glückliche Entdeckung der bösen Absichten, welche die Jesuiten und Papisten wider ihre geheiligte Person gehabt, entgangen. Desgleichen: The honest whore, in zwei Theilen, wovon der erste in dem dritten Bande der Dodsley'schen Sammlung zu finden. Unter die Stücke, welche er in Gesellschaft mit Webstern geschrieben, gehöret Wyatt's history. Der Held dieses Stücks ist Sir Thomas Wyatt aus Kent, welcher in dem ersten Jahre der Königin Maria einen Aufstand erregte, um ihre Vermählung mit Philippo von Spanien zu hintertreiben.

11. Fulk Greville, Lord Brooke; ein Herr, der bei der Königin Elisabeth in großen Gnaden stand und auch an dem Hofe Jacobi I. wichtige Stellen bekleidete. Er war ein vertrauter Freund von Ph. Sidney und Camden's großer Gönner. Er schrieb zwei Trauerspiele, Alaham und Mustapha. Das letztere stehet in dem zweiten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Er ward 1628 von einem seiner Bedienten, der sich von ihm nicht genug belohnt zu sein glaubte, ermordet.

12. Philipp Massinger. Er war einer von den angesehensten Dichtern seiner Zeit, geboren gegen 1585. Er starb zu London 1640 und ward von allen Komödianten, die damals in der Stadt waren, zu Grabe begleitet. Außer verschiednen Stücken, die er mit Fletchern und Andern in Gemeinschaft schrieb, hat er deren noch vierzehn von seiner eignen Arbeit drucken lassen. Viere davon: The guardian, a comical history, das Lustspiel A new way to pay old debts, die Tragikomödie The picture, und das Trauerspiel The unnatural combat, hat Dodsley dem achten Bande seiner Sammlung einverleibet.

13. Thomas Randolph, geboren 1605. Er studirete zu Cambridge und war einer von den eifrigsten Anhängern und Bewundrern Ben Jonson's. Er starb 1634. Von seinen dramatischen Stücken stehet das Lustspiel The Muse's looking glass, welches zugleich eine Vertheidigung der Schau-

bühne ist, in dem sechsten Bande der Dodsley'schen Sammlung.

14. William Alexander, Graf von Stirling, aus einer vornehmen schottischen Familie, geboren unter der Regierung der Königin Elisabeth und während der Minderjährigkeit Jacobi VI. von Schottland. Er stand bei dem Letztern und dessen Sohne Karl I. in großen Gnaden und bediente wichtige Aemter. Er ist Verfasser von vier dramatischen Stücken, die er monarchische Trauerspiele nennet, namentlich Die Alexandrinische Tragödie, Krösus, Darius und Julius Cäsar. Sie sind nach dem Muster der Alten geschrieben und haben zwischen jedem Aufzuge Chöre. Sie sind durchaus ernsthaft und wie die Tragödien des Seneca voller Sinnsprüche; doch sind auch die sanftern und zärtlichern Leidenschaften dann und wann sehr fein bearbeitet. In der Wahl seiner Verse aber ist der Verfasser sehr unglücklich gewesen; es sind nämlich Verse mit abwechselnden Reimen, so wie sie Pibrac in seinen Vierversen oder Davenant in seinem „Gondibert" gemacht hat.

15. John Ford, schrieb unter der Regierung Karl's I., zum Theil in Gesellschaft mit Rowley und Decker. Er war zu dem Tragischen aufgelegter als zum Komischen. Seine beste Tragödie soll sein: 'Tis pity, she is a whore! Schade, daß sie eine Hure ist! Ein sonderbarer Titel für ein Trauerspiel! Die unzüchtige Liebe eines Bruders zu seiner Schwester wird darin ein Wenig mit allzu lebhaften und reizenden Farben geschildert.

16. Thomas May, war unter der Regierung der Königin Elisabeth geboren und lebte an dem Hofe Karl's I., während welcher Zeit er drei Trauerspiele und zwei Komödien schrieb. Die beiden letztern unter dem Titel: The heir und The old couple, sind in dem siebenten Bande der Dodsley'schen Sammlung befindlich. Weil er zugleich mit William Davenant um die Stelle des gekrönten Hofpoeten anhielt und sie nicht bekam, ward er wider den Hof erbittert und hing während dem bürgerlichen Kriege dem Parlamente an. Er beschrieb auch die Geschichte dieses Parlaments, worin er alle Galle eines Mißvergnügten ausschüttete. Er starb 1652.

17. Thomas Goff, geboren gegen das Jahr 1592. Er schrieb,

als er zu Oxford studirete, verschiedne Tragödien, wählte aber hernach den geistlichen Stand und schrieb Predigten, deren einige im Jahre 1624 gedruckt worden. Er starb in dem nämlichen Jahre.

18. Thomas Middleton. Er lebte unter der Regierung Karl's I., und das Rühmlichste, was man von ihm sagen kann, ist dieses, daß er mit Jonson und Fletcher in Gemeinschaft gearbeitet, desgleichen auch mit Massinger und Rowley. Seine dramatische Stücke belaufen sich auf vierundzwanzig, meistens Komödien. Eine davon: A mad world, my masters! stehet in dem fünften Bande der Dodsley'schen Sammlung, und eine andere: The Mayor of Queenborough, in dem elften Bande derselben.

19. John Suckling, geboren 1613. Sein Vater war Haushofmeister bei Karl I. Er reisete und wohnte in Deutschland einem Feldzuge unter Gustavo Adolpho bei. Als er wieder nach Hause kam, war der bürgerliche Krieg ausgebrochen. Er brachte auf eigne Kosten einen Trupp Reiter zum Dienste des Königs zusammen, konnte aber keine großen Dinge damit verrichten, weil er im achtundzwanzigsten Jahre seines Alters starb. Man hat nur vier dramatische Stücke von ihm. In Prosa wußte er sich als ein Mann von Lebensart und Witz auszudrücken, zur Poesie aber zeigte er kein sonderlich Genie.

20. William Cartwright, geboren 1611 oder nach Andern 1615. Er studirte zu Oxford, wo er verschiedne Komödien und Tragikomödien schrieb. Eine von den letztern: The royal slave, ward den 30. August 1636 von den Studenten des Christchurch-Collegii daselbst in Gegenwart des Königs und der Königin mit großem Beifalle aufgeführt. Seine Komödie The ordinary stehet in dem zehnten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Cartwright trat hernach in den geistlichen Stand und erwarb sich durch seine pathetische Predigten vielen Ruhm. Er starb aber sehr jung, nämlich 1643, im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters.

21. Anthony Brewer, blühte unter der Regierung Karl's I. und schrieb, außer einer Komödie, den vor Liebe kranken König, welches für eines von den besten irregulären Trauerspielen, nach Shakespeare's seinen, gehalten wird. Die Geschichte ist ungemein rührend: Kanut, König von Dänemark, hat sich der Stadt Winchester durch Verrätherei

eines Einwohners bemächtiget und befiehlt, Alles über die Klinge springen zu lassen. Er kömmt voller Blutdurst in das Kloster und schnaubet nach Mord. Hier gehet ihm die Nonne Cartesmunde entgegen, und ihre Schönheit hat die Gewalt, die Wuth des tobenden Siegers zu hemmen und ihn gleichsam in einen Menschen umzuschaffen. Kanut verliebt sich in sie, und die schöne Nonne überläßt sich nach einem langen Streite zwischen Ehre und Liebe dem Tyrannen und bricht ihr Klostergelübde. Die Sprache in diesem Stücke des Brewer ist sehr modern, die Verse sind so musicalisch, als Rowe's Verse nur immer sein können, und eine Menge Stellen sind von einer recht schmelzenden Zärtlichkeit. — Noch schreiben Einige diesem A. Brewer ein Lustspiel zu unter dem Titel: Lingua, or the combat of the tongue and the five senses, for superiority. Es ward 1607 zuerst gedruckt und ist in dem fünften Bande der Dodsley'schen Sammlung zu finden. Ein Umstand macht dieses Stück merkwürdig. Als es nämlich zu Cambridge aufgeführet ward, spielte Oliver Cromwell als ein junger Student die Rolle des Gefühls darin, und zwar mit so vieler Empfindung, daß sein Ehrgeiz dabei zuerst aufzuwachen anfing. Folgende Stelle, wo er als spielende Person gekrönet wird, soll ihn unter Andern so erhitzt haben, daß er in allem Ernste nach einer wirklichen Krone zu trachten sich vorgesetzt:

Roses and bays, pack hence! this crown and robe
My brows, and body, circles and invests;
How gallantly it fits me! sure the slave
Measured my head, that wrought this coronet.
They lie that say, complexion cannot change!
My blood's ennobled, and I am transform'd
Unto the sacred temper of a king.
Methinks, I hear my noble parasites
Stiling me Caesar, or great Alexander,
Licking my feet etc.

22. James Shirley, ist einer von den voluminösesten dramatischen Dichtern dieses Perioden, doch gehöret er auch einigermaßen mit in den folgenden. Er hatte zu Cambridge den Gradum angenommen und war auch bereits Prediger in der Grafschaft Hertford, als er zur katholischen Religion

übertrat. Er verließ also seine Pfarr, kam nach London und fing an, für das Theater zu arbeiten. Die Königin Henriette Maria, Karl's I. Gemahlin, erzeigte ihm viel Gnade, der er auch, bis sie in dem bürgerlichen Kriege nach Frankreich flüchten mußte, treulich anhing. Er trat hierauf in die Dienste des Herzogs von Newcastle, William Cavendish. Nach der Restauration wurden verschiedne von seinen Lustspielen nicht ohne Beifall in London aufgeführt. Man kann aber nicht sagen, daß ihm Karl II. irgend eine Belohnung für seine beständige Treue gegen das königliche Haus zufließen lassen. Er starb in großem Elende zu London 1666. Er hat an die achtunddreißig dramatische Stücke, meistens Komödien, geschrieben. Zwei davon, The bird in the cage und The gamester, stehen in dem neunten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Er hat ihr eine ironische Zuschrift an William Prynne, dessen wir ein andermal gedenken werden, vorgesetzt.

Und dieses werden auch ziemlich die merkwürdigsten dramatischen Dichter aus diesem Perioden sein. Einige andere will ich nur blos nennen. Joseph Rutter, ein Zeitverwandter des Jonson, dessen tragisch-komische Pastorelle The shepherd's holiday in dem siebenten Bande der Dodsley'schen Sammlung vorkömmt. — William Habington, geboren 1605 und gestorben 1654, dessen Tragikomödie The Queen of Arragon Dodsley seinem zehnten Bande einverleibet hat. — John Webster, dessen Tragödie The white devil or Vittoria Corombona daselbst in dem dritten Bande zu finden. — Gervase Markham, der unter der Regierung Karl's I. lebte und für ihn die Waffen ergriff; er ist Verfasser eines einzigen Trauerspiels: Herod and Antipater. — Peter Hausted, ein Geistlicher, der Predigten und Komödien geschrieben, gestorben 1645. — John Day, Jasper Main &c.

Zweiter Periode,

oder das mittlere englische Theater.

1. William Davenant, geboren 1605 zu Oxford, wo sein Vater ein Wirthshaus hielt. Er studirte daselbst in Lincolns-Inn, aber nur kurze Zeit, und that sich seit 1628 mit verschiednen dramatischen Stücken und andern Gedichten hervor. Im Jahr 1637 ward er gekrönter Poet an Ben

Jonson's Stelle. Er blieb dem Könige und der königlichen Familie während dem bürgerlichen Kriege sehr treu und ergeben und kam darüber auch mehr als einmal in Lebensgefahr. Warum er aber die erste Stelle in diesem Perioden verdienet, ist dieses die Ursache. Da die damaligen Eiferer, deren zartes Gewissen es zwar erlaubte, das Blut ihres rechtmäßigen Regenten zu vergießen, aber nicht, einen unschuldigen Scherz anzuhören, alle theatralische Vorstellungen verboten hatten und nun verschiedne Jahre gar keine englische Bühne existirte, so war Davenant der Erste, der auf die Wiederherstellung derselben bedacht war. Er mußte aber sehr behutsam zu Werke gehen und vor der Hand die Musik für das Hauptwerk ausgeben. Die Stücke, die er in dieser Absicht verfertigte, waren mehr Gespräche und einzelne Declamationen als wirkliche Tragödien und Komödien. Dieser Zwang aber fiel endlich weg, als im Jahre 1660 die königliche Familie wieder eingesetzet ward. Davenant starb den 7. April 1668. Die Anzahl seiner dramatischen Stücke, die er sowohl vor als nach den Zeiten der Rebellion gemacht, beläuft sich ohngefähr auf zwanzig; sie sind mit seinen übrigen Werken in einem Foliobande zu London 1673 zusammen gedruckt worden.

2. Johann Dryden. Von diesem und seinen sämmtlichen dramatischen Werken werde ich in dem folgenden XIII. Artikel umständlich zu handeln anfangen.

3. Nathanael Lee. Er studirte kurze Zeit zu Cambridge und betrat hierauf als Schauspieler das Theater. Man weiß wenig von seinen Lebensumständen. Er starb noch vor seinem vierunddreißigsten Jahre und schrieb elf Tragödien. Er besaß den göttlichen Enthusiasmus eines Poeten und war besonders in dem Ausdrucke der zärtlichen Leidenschaften glücklich. Er war einige Zeit vom Verstande und saß in Bedlam. Für sein feinstes und rührendstes Stück hält man: Lucius Junius Brutus ꝛc.

4. Thomas Otway, geboren 1651. Er studirte zu Oxford, ging von da nach London und ward ein Schauspieler, wozu er aber die größten Gaben nicht hatte. Er diente hierauf als Soldat in Flandern, kam aber in schlechten Umständen wieder zurück und fing an, für die Bühne zu schreiben. Seine Lustspiele sind allzu wild und unzüchtig. In seinen Trauerspielen aber ist er so rührend und zeigt sich als einen

so großen Meister über das Herz und die Leidenschaften seiner Zuhörer, daß er unter den alten und neuen dramatischen Dichtern nur sehr wenige seinesgleichen hat. Er starb 1685 im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters in dem alleräußersten Elende, und der Verfasser des Befreiten Venedig's mußte in dem großmüthigen und reichen Englande vor seinem Ende noch betteln!

5. Thomas Shadwell, geboren gegen 1640. Er war gekrönter Poet und starb 1692. Dryden war sein großer Feind; allein er verachtete ihn viel zu sehr. Verschiedne von seinen Komödien sind reich an Humor, und es fehlt ihnen auch nicht an ursprünglichen Charaktern. Er ahmte sonderlich Ben Jonson nach.

6. Thomas Killegrew. Er war Edelknabe bei Karl I. und hernach Kammerjunker bei Karl II., mit dem er zwanzig Jahr außer England lebte. Während dieser Zeit schrieb er neun dramatische Stücke und zwei nach seiner Zurückkunft in London, die daselbst in einem Foliobande 1664 zusammen gedruckt worden. Ein Lustspiel davon, The parson's wedding, stehet in dem neunten Bande der Dodsley'schen Sammlung. — Auch von einem andern Dichter dieses Namens, William Killegrew, der Karl I. sehr treu blieb und hernach gleichfalls an Karl's II. Hofe lebte, hat man vier dramatische Stücke, die zu Oxford 1666 in Folio zusammen gedruckt worden.

7. Katharine Philips, eines Kaufmanns, John Fowles, Tochter, zu London geboren 1631. Sie übersetzte einige Trauerspiele aus dem Französischen des P. Corneille und starb im zweiunddreißigsten Jahre ihres Alters 1664.

8. Roger Boyle, Graf von Orrery, geboren 1621. Er war einer von den größten Staatsmännern seiner Zeit und schrieb einige Tragödien. Er starb 1679.

9. Aphra Behn; diese bekannte Dichterin ward unter der Regierung Karl's I. geboren und lebte ihre jüngern Jahre mit ihrem Vater Namens Johnson in Surinam. Als sie nach London wieder zurückkam, heirathete sie daselbst ein Kaufmann mit Namen Behn. Karl II. brauchte sie in politischen Angelegenheiten. Sie hat außer verschiednen andern Gedichten siebzehn Komödien geschrieben, welche in

vier Duodezbänden 1724 zusammen gedruckt worden. Sie starb 1689.

10. Charles Sedley, geboren gegen 1609. Er kam nach der Restauration an den Hof Karl's II., der ihn sehr werth hielt. Er hatte viel Witz, aber eine sehr wilde Lebensart. Die Revolution unter Jacob II. half er sehr befördern. Er ist Verfasser von drei Komödien und ebenso vielen Trauerspielen, die mit seinen übrigen Gedichten 1719 in zwei Octavbänden zusammen gedruckt worden.

11. George Etherege, geboren gegen 1636. Er studirte einige Zeit zu Cambridge und that eine Reise nach Frankreich. Seine erste Komödie: The comical revenge, or Love in a tub, ward 1664 zuerst aufgeführt und brachte ihm die Bekanntschaft der damals berufenen witzigen Köpfe, des Herzogs von Buckingham, des Grafen von Rochester, des vorerwähnten Charles Sedley zuwege, in deren Lebensart er nicht übel einschlug. Jacob II. schickte ihn als seinen Minister nach Regensburg, wo er auch gestorben sein soll. Er hat außer dem angeführten Lustspiele deren nur noch zwei oder drei gemacht.

12. William Mountford, geboren 1659. Er war ein berühmter Schauspieler und zugleich Verfasser von einigen dramatischen Stücken, unter welchen sich das Possenspiel befindet: Dr. Faustus, with the humours of Harlequin and Scaramouch. Er ward 1692 meuchelmörderischer Weise umgebracht.

13. John Crown, geboren in Neuschottland in Nordamerika. Er kam nach England über und erlangte als ein dramatischer Schriftsteller an dem Hofe Karl's II. nicht den kleinsten Ruhm. Er hat siebzehn Stücke für das Theater geschrieben, unter welchen die Komödie Sir Courtly Nice, or It cannot be für das beste gehalten wird. Er lebte noch 1705 in einem hohen Alter.

14. Thomas Betterton, einer von den größten Schauspielern, die England jemals gehabt hat. Er war geboren 1635 und starb 1710. Er ist auch Verfasser von drei dramatischen Stücken.

15. John Banks, Verfasser von verschiednen Tragödien, die von keinem großen poetischen Genie zeigen, aber doch nicht selten Thränen erregt haben, welches besonders von seinem

Grafen von Essex und Anna Bullen zu sagen ist. Er lebte noch im Jahr 1706.

16. George Farquhar, ein Irländer, geboren 1678. Er studirte in dem Dreifaltigkeits-Collegio zu Dublin, betrat aber bald das Theater daselbst. Im Jahr 1696 kam er nach London und ward aus einem Schauspieler ein komischer Schriftsteller. Seine Lustspiele haben ihren Werth, ob er gleich das Alter nicht erreichte, in welchem er eine reife und allgemeine Kenntniß der Welt hätte haben und zeigen können. Er starb nämlich noch vor seinem dreißigsten Jahre 1707 in sehr mißlichen Umständen.

17. Elkanah Settle, geboren gegen 1658. Er spielte von 1680 den politischen Federfechter und war bald ein Tory und bald ein Whig. Zugleich schrieb er an die funfzehn dramatische Stücke und starb 1724.

18. Edward Ravenscraft, Verfasser von elf dramatischen Stücken. Er war ein großer Feind von Dryden. Der Vorwurf des Plagii aber, den er Diesem macht, ist ihm selbst mit größtem Rechte zu machen, indem er seine Lustspiele fast alle aus französischen entlehnet hat, ohne sie zu verschönern, welches unter Dryden's Feder doch oft geschah. Er muß gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts gestorben sein.

19. William Wycherley. Dieser große komische Dichter war geboren 1640. Er kam sehr jung nach Frankreich, wo er die katholische Religion annahm, der er aber wieder nach seiner Zurückkunft in England entsagte. Er war auf dem Punkte, bei Karl II., der ihn sehr schätzte, ein großes Glück zu machen, als die Liebe auf einmal seine schönsten Hoffnungen zerstörte. Er starb 1715. Sein erstes Lustspiel, Love in a wood, ist von 1672. Sein Plain-dealer, welchen Voltaire sehr wohl zu brauchen gewußt hat, wird für sein bestes Stück gehalten.

20. Nahum Tate, geboren unter der Regierung Karl's II. Er ward nach Shadwell's Tode gekrönter Poete und lebte bis gegen 1715. Er ist Verfasser von neun Schauspielen.

21. Thomas d'Urfey, Verfasser von einunddreißig, aber sehr mittelmäßigen Schauspielen. Er starb 1723 in einem sehr hohen Alter. Man kennet die spaßhaften Lobeserhebungen, die der Zuschauer an verschiedenen Orten von ihm macht.

22. Peter Motteaux, ein Franzose, geboren zu Rouen in der Normandie. Er kam nach England und trieb in London einen ansehnlichen Handel. Er ward dabei ein englischer Schriftsteller und schrieb verschiedne Schauspiele. Er kam 1718 im achtundfunfzigsten Jahre seines Alters ums Leben.
23. Mistreß Manley. Dieses bekannte unglückliche Frauenzimmer ist auch Verfasserin von einigen Schauspielen. Sie starb 1724.

Es finden sich noch verschiedene andere dramatische Dichter, die in diesen Perioden zwar gehören, aber weder schlecht genug noch gut genug sind, näher gekannt zu werden; dergleichen Flecknoe, Gildon, Cotton, Dennis &c.

Dritter Periode,

oder das neueste englische Theater.

Ich habe gesagt, daß ich diesen Perioden von einigen mehr feinen als großen Köpfen zu rechnen anfange, die gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts besonders dem englischen Trauerspiele mehr Regelmäßigkeit und Anstand zu geben bemüht waren. Ich will aber damit nicht sagen, daß alle mit ihnen zugleich lebende oder auf sie folgende dramatische Schriftsteller ihres Landes die nämliche Bahn betreten. Genug, daß ihr Beispiel auf alle wenigstens so viel Einfluß gehabt zu haben scheint, um mit ihnen eine neue Classe anfangen zu können, worüber ich mich anderwärts näher erklären werde.

1. Nicholas Rowe. Dieser vortreffliche Dichter ward geboren 1673 in der Grafschaft Bedford. Sein erstes Trauerspiel, The ambitious stepmother, schrieb er in seinem fünfundzwanzigsten Jahre. Sein Tamerlan war dasjenige, worauf er sich selbst das Meiste einbildete. Dieses Stück wird jährlich den vierten und fünften November, als an den Gedächtnißtagen der Pulververschwörung und der Landung König Wilhelm's III. in England, gespielet. Rowe schrieb auch ein Lustspiel, welches aber keinen Beifall fand. Er starb den 6. December 1718.
2. Joseph Addison. Dieser ungemeine Schriftsteller verdient hier wegen seines berufenen Cato eine Stelle, ob es gleich nicht wahr ist, daß dieser Cato, wie Voltaire sagt, für die erste vernünftige (raisonnable) englische Tragödie zu halten, und ob er gleich auch bei Weitem von der

Vollkommenheit nicht ist, daß er vor allen andern den Deutschen so bekannt zu werden verdient hätte. Addison war geboren 1672, und sein Cato erschien zum ersten Male 1713. Er starb 1719.

3. William Congreve, geboren gegen 1671 oder 72. Er ward in Irland erzogen und studirte zu Dublin. Sein erstes Lustspiel, The old Batchelor, kam 1693 auf das Theater. Das einzige Trauerspiel, welches er geschrieben, zeiget, daß das Tragische seine Sache ganz und gar nicht gewesen. Er hörte zeitig wieder auf, für das Theater zu schreiben, weil das Publicum sein bestes Stück zu kalt aufgenommen hatte. Er starb den 19. Jänner 1729.

4. John Vanbrugh. Er und Congreve sind in diesem Perioden ohne Zweifel die größte Zierde der komischen Scene. Er starb 1726. Seine Lustspiele, an der Zahl achte, sind in zwei Octavbänden zusammen gedruckt. (London 1734.)

5. Richard Steele, gehöret als Verfasser verschiedner Lustspiele hierher. Das erste davon, The grief à la mode, kam 1702 auf das Theater. Das beste und ausgearbeitetste ist: The conscious lovers, welches 1722 zuerst gespielt ward. Er starb den ersten September 1729.

6. Elijah Fenton, Verfasser eines sehr guten Trauerspiels, Mariamne, welches 1723 auf die Bühne kam. Er starb 1730.

7. Edmund Smith, gleichfalls Verfasser nur eines Trauerspiels, Phädra und Hippolytus, das aber gewisser glänzenden Fehler wegen näher gekannt zu werden verdienet. Er starb 1710.

8. Katharine Cockburn. Diese nicht geringschätzige Vertheidigerin des Locke ist auch Verfasserin verschiedner Schauspiele. Sie war geboren 1679 und starb 1747.

9. Ambrose Philips. Dieser Dichter, den Pope ein Wenig zu sehr verachtet hat, ist Verfasser verschiedner rührender Trauerspiele, unter welchen sich auch eine Uebersetzung der Andromacha des Racine befindet. Er starb 1748.

10. James Thomson, dessen Leben in dem ersten Stücke dieser Bibliothek zu finden.

11. Aaron Hill, geboren 1685. Er sahe sehr jung Aegypten, Palästina und einen großen Theil der Morgenländer, von

welcher Reise er 1705 wieder zurückkam. Seine erste Tragödie, Elfrid, or the fair inconstant, kam 1709 auf die Bühne. Er übersetzte die Zaire und Alzire des Hrn. von Voltaire, welche beide Trauerspiele unter seiner Feder nichts verloren haben. Er starb 1749.

12. Lewis Theobald, er, den Pope zuerst zum Helden seiner „Dunciade" gemacht hatte. Er ist Verfasser von verschiednen Schauspielen, unter welchen sich einige Uebersetzungen aus dem Griechischen des Sophokles und Aristophanes befinden.

13. James Miller, geboren 1703. Ein Geistlicher seines Standes, der sich aber kein Bedenken machte, für das Theater zu arbeiten. Die berühmteste von seinen Komödien ist: The humours of Oxford, in welcher die gewöhnlichen Thorheiten und Laster der daselbst studirenden Jugend sehr lebhaft abgeschildert werden. Sie ward 1729 zum ersten Male aufgeführt. Er starb 1743.

14. George Lillo, der Verfasser des unter uns so bekannten Kaufmanns von London, geboren zu London 1693. Er war von Profession ein Juwelirer. Das gedachte Stück kam 1731 zuerst auf die Bühne. Die Geschichte ist nicht von seiner Erfindung, sondern aus einem alten Bänkelsängerliede genommen, welches bei der Gelegenheit wieder gedruckt und in einem Tage zu Tausenden verkauft ward. Lillo hat noch verschiedene andere Trauerspiele geschrieben und starb 1739.

Es gehören noch zu den verstorbenen dramatischen Dichtern aus diesem Perioden John Hughes, Charles Johnson, Philipp Frowde, Fielding und einige Andere. Von den noch lebenden will ich zu einer andern Zeit reden und die vornehmsten derselben itzt nur nennen: Young, Moore, Mallet, Havard, Jones, Whithead, Mason, Hume &c.

XIII.

Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken.[1])

Dieser große Dichter ward geboren den 6. August 1631 zu Aldwincle bei Oundle in der Grafschaft Northampton, aus einer ganz ansehnlichen Familie. Seine erste Unterweisung bekam er in der Schule zu Westminster unter dem berühmten D. Busby. Von da kam er 1650 in das Dreifaltigkeits-Collegium zu Cambridge.

Man findet eben nicht, daß er sein großes poetisches Genie sehr frühzeitig gezeigt habe. Er war bereits über dreißig Jahr, als er sein erstes Lustspiel verfertigte. Ehe ich aber von diesem ein Mehrers sage, erlaube man mir, von seinem

Versuch über die dramatische Poesie

(Essay of dramatick poesie) zu reden. Wenn ein Schriftsteller in seiner Gattung Beides, Regeln und Beispiele, gegeben, so erfordert es die Natur der Sache, sich jene zuerst bekannt zu machen.

Der gedachte Versuch ward 1668 zum ersten Male gedruckt; ich bediene mich aber eines neuen Abdrucks von 1693, zu London auf sieben Quartbogen. Dryden hat ihn Karln, Grafen von Dorset und Middlesex zugeeignet und sagt in der Zuschrift, daß er ihn zu der Zeit geschrieben, als ihn die Wuth der Pest aus der Stadt getrieben. Dieses war das Jahr 1665. Die Theater

1) Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758. (XIII.) S. 49—128. — A. d. H.

waren während dieser Landplage in London alle geschlossen, und Dryden konnte sich mit nichts als den Gedanken davon auf dem Lande unterhalten und that dieses, wie er sagt, mit eben dem Vergnügen, mit welchem ein Liebhaber an seine abwesende Gebieterin denket.

Es hat aber Dryden seinen Versuch in eine Unterredung zwischen vier Freunden, Namens Eugenius, Crites, Lisidejus und Neander, eingekleidet, und der Tag dieser Unterredung ist der merkwürdige Tag, an welchem der damalige Herzog von York (nachher Jacob II.) über die holländische Flotte unter dem Admiral Obdam den großen Sieg erhielt. Die vier Freunde befanden sich auf einem Boote, auf welchem sie nach Greenwich zufuhren, um das Kanonenfeuer zwischen den streitenden Flotten von Weitem mit anzuhören. Als sich nun der Schall immer nach und nach von den englischen Küsten entfernte und Eugenius dieses für ein günstiges Omen des für seine Nation ausgefallenen Sieges hielt, fielen ihm zwar Alle bei, Crites aber, ein Mann von einer sehr scharfen Beurtheilungskraft und einem etwas allzu ekeln Geschmacke, der ihn oft in den Verdacht eines bösartigen Gemüths brachte, sagte lächelnd: „Wenn auf dieses Seegefecht nicht so gar viel ankäme, so würde er den Sieg kaum gewünscht haben, da er schon im Voraus wisse, wie theuer er ihm werde zu stehen kommen, und wie viel elende Verse er darauf werde hören und lesen müssen.“ Er setzte hinzu, „daß diesen ewigen Reimern keine Gelegenheit entwischen könne, und daß sie auf ein Treffen mit ebenso heißhungriger Begierde als Raben und andere Raubvögel lauerten.“ — „Einige von ihnen“, fuhr Lisidejus fort, „haben sich bereits, wie ich weiß, auf jeden Fall so gefaßt gemacht, daß sie nicht allein mit einem Lobgesange auf den Sieg, sondern, wenn es nöthig wäre, auch wohl mit einer Trauerode auf den Tod des Herzogs sogleich bei der Hand sein können“ 2c. — Die Unterredung kömmt allmählich auf einige schlechte Dichter insbesondere, und Crites schließt, „daß es überhaupt itzt wenig gute Schriftsteller gebe, die man mit den Alten vergleichen könne, oder sich auch nur zu der Würde des letztvergangenen Weltalters erhüben.“ — (Er verstehet unter diesem letztvergangenen Weltalter die kurz vor dem bürgerlichen Kriege vorhergegangenen Jahre, die Regierung der Königin Elisabeth und Jacob's I., unter welcher Shakespeare, Jonson und andere große Genies lebten.)

„Wenn sich Ihr Unwille gegen die itzigen schlechten Scri-

denten", erwiderte Eugenius dem Crites, „blos auf ihre Verehrungen des Alterthums gründet, so kann Niemand williger sein, jene großen Griechen und Römer zu bewundern, als ich. Dem ohngeachtet aber kann ich doch auch von dem Zeitalter, in welchem ich lebe, und von meinem Lande unmöglich so verächtlich denken, daß ich nicht glauben sollte, wir kämen in den meisten Gattungen der Poesie den Alten gleich und überträfen sie sogar in einigen. Und warum sollte ich auch nicht für die Ehre meines Weltalters ebenso eifrig sein, als ich finde, daß die Alten für die Ehre des ihrigen gewesen sind? Denn auch Horaz sagt:

Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepideve putetur, sed quia nuper,

und darauf:

Si meliora dies, ut vina, poemata reddit,
Scire velim pretium chartis quotus arroget annus?

„Doch ich sehe, daß ich in ein allzu weites Feld gerathe; die Poesie ist von allzu großem Umfange; es haben sich in jeder Gattung derselben so manche Alte und Neue so sehr hervorgethan, daß es nöthig sein wird, unsern Streit auf eine einzelne Gattung einzuschränken." Eugenius fragt also den Crites, auf welche. Crites wählt das Drama, und von diesem will er beweisen, daß sowohl die Alten die Neuern als das vergangene Weltalter das itzige darin übertroffen.

Nachdem sie für gut befunden, eine etwanige Erklärung oder vielmehr Beschreibung von dem Schauspiele überhaupt vorauszusetzen, nämlich, ein Schauspiel sei eine wahre und lebhafte Abschilderung der menschlichen Natur, welche die Leidenschaften und Launen derselben (humours) nebst den Abwechselungen des Glückes, denen sie ausgesetzt ist, zum Vergnügen und Unterricht vorstelle, fängt Crites zum Behuf der Alten folgendergestalt an zu reden:

„Wenn Zuversicht eine Vorbedeutung des Sieges ist, so hat Eugenius seiner Meinung nach bereits über die Alten triumphiret. Nichts scheinet ihm leichter, als Diejenigen zu übertreffen, welche wohl nachgeahmt zu haben unser größter Ruhm ist; denn wir bauen nicht allein auf ihren Grund, sondern auch nach ihren Modellen. Die dramatische Poesie hatte, von dem Thespis (welcher sie zuerst erfand) bis auf den Aristophanes zu rechnen, Zeit genug, geboren zu werden, zu wachsen und zu ihrer besten Reife zu gelangen. Man hat die Anmerkung

von Künsten und Wissenschaften gemacht, daß sie immer in einem und ebendemselben Jahrhunderte ihre größte Vollkommenheit erreicht haben, und es ist auch kein Wunder, indem fast in jedem Weltalter ein gewisser allgemeiner Genius herrschet, der die darin Lebenden zu gewissen besondern Studien geneigt macht. Das Werk wird alsdenn durch mehrere Hände betrieben und muß nothwendig von Statten gehen.

„Ist es nicht augenscheinlich, daß uns in den letzten hundert Jahren, da das Studium der Weltweisheit das Geschäft fast aller guten Köpfe in der Christenheit gewesen, eine fast ganz neue Natur offenbaret worden? daß mehr Irrthümer der Schulen entdeckt, mehr nützliche Experimente in der Naturlehre gemacht, mehr Geheimnisse in der Optik, Medicin, Anatomie, Astronomie aufgeschlossen worden als in allen den leichtgläubigen und aberwitzigen Jahrhunderten von dem Aristoteles bis auf uns? So wahr ist es, daß sich nichts geschwinder ausbreitet als die Wissenschaften, wenn sie gehörig und durchgängig getrieben werden.

„Hierzu kömmt noch der mehr als gemeine Eifer, den man in diesen Zeiten wohl zu schreiben hatte. Zwar findet er sich in allen Zeitaltern und bei allen Personen, die auf die nämliche Ehre Anspruch machen; doch die Poesie war damals in größerm Ansehen als itzt, und auf Die, welche sich darin hervorthaten, warteten größere Ehren; die Nacheiferung war folglich unter ihnen stärker; sie hatten ihre Richter, die über ihre Verdienste sprechen mußten, und Belohnungen, die sie zu erlangen hoffen konnten; die Geschichtschreiber vergaßen eines Aeschylus, Euripides, Sophokles, Lykophron's und Anderer von ihnen nicht, sondern merkten fleißig an, wer sie gewesen, die in diesen Theaterkriegen siegten, und wie oft sie gekrönet worden, indessen da die asiatischen Könige und griechischen Republiken ihnen keinen edlern Stoff als die unmännlichen Schwelgereien eines wollüstigen Hofes oder die leichtsinnigen Meutereien einer unruhigen Stadt darboten. Alit aemulatio ingenia, sagt Paterculus, et nunc invidia, nunc admiratio incitationem accendit.

„Itzt aber, da es keine Belohnungen der Ehre mehr giebt, hat sich diese tugendhafte Nacheiferung in offenbare Bosheit verkehret, und noch dazu in eine niederträchtige, träge Bosheit, die sich Andere zu verschreien und zu verdammen begnügt und es besser zu machen auch nicht einmal versucht. Der Ruhm, den

man itzt erlangen kann, ist ein zu unfruchtbarer Ruhm, als daß man sich die nöthige Mühe darum geben sollte; man wünscht ihn unterdessen zu haben, und diese Begierde darnach ist Anreizung genug, Andere an der Erhaltung desselben zu hindern. Und kurz, dieses ist die Ursache, warum wir itzt so wenig gute Poeten und so viel scharfe Richter haben. Gewiß, die Alten wohl nachzuahmen, erfordert große Arbeit und ein anhaltendes Studium; diese Mühe aber, wie schon gesagt, zu übernehmen, dazu fehlt es unsern Dichtern an Aufmunterung, wenn sie auch schon Geschicklichkeit hätten, das Werk durchzusetzen. Die Alten sind getreue Nachahmer und weise Bemerker der Natur gewesen, die in unsern Schauspielen so gemißhandelt und so schlecht geschildert wird; sie haben uns die vollkommensten Aehnlichkeiten von ihr überliefert; wir aber haben sie, gleich elenden Nachzeichnern, wohl in Augenschein zu nehmen vergessen und dadurch ungeheuerlich entstellt. Damit Sie aber, wie viel Sie diesen Ihren Meistern zu danken haben, sehen und sich Ihrer geringen Erkenntlichkeit schämen mögen, muß ich Ihnen zu Gemüthe führen, daß alle die Regeln, nach welchen wir itzt das Drama ausarbeiten (sie mögen nun die Richtigkeit und Symmetrie der Anlage oder die episodischen Zierrathen betreffen, dergleichen die Beschreibungen, Erzählungen und andre den Schauspielen eben nicht wesentliche Schönheiten sind), durch die Anmerkungen auf uns gebracht worden, welche Aristoteles sowohl über die Dichter, die vor ihm, als über die, die zu seiner Zeit gelebt, gemacht hat; wir haben von dem Unsrigen nichts hinzugethan, wir müßten denn sagen wollen, daß unser Witz besser sei, dessen sich aber zu unsrer Zeit Niemand rühmet als Der, welcher den Witz der Alten nicht verstehet. Ueber das Buch, welches uns Aristoteles Περὶ τῆς ποιητικῆς hinterlassen hat, scheinet mir die „Dichtkunst" des Horaz ein vortrefflicher Commentar zu sein, und sie ersetzt uns, wie ich glaube, das zweite Buch, die Komödie betreffend, welches von jenem Werke verloren gegangen.

„Aus diesen zweien hat man die bekannten Regeln gezogen, die wir nach den Franzosen die drei Einheiten nennen, und die in jedem regelmäßigen Schauspiele beobachtet werden müssen, nämlich die Einheit der Zeit, des Orts und der Handlung.

„Die Einheit der Zeit schränkten sie auf vierundzwanzig Stunden, als die Dauer eines natürlichen Tages, ein und verlangten, daß man sich, so viel möglich, in diesen Grenzen halten sollte. Die Ursache hievon leuchtet einem Jeden in die Augen,

weil nämlich die Zeit der erdichteten Handlung oder der Fabel des Schauspiels der Dauer der Zeit, in welcher es vorgestellt wird, so nahe als möglich kommen muß. Da also alle Schauspiele in einer weit geringern Zeit als vierundzwanzig Stunden auf der Bühne vorgestellt werden, so ist dasjenige Schauspiel für die genaueste Nachahmung der Natur zu halten, dessen Handlung in ebenso vieler Zeit vorgehen kann. Und dieser nämlichen Regel, die uns dieses allgemeine Verhältniß der Zeit vorschreibt, zu Folge müssen auch alle Theile des Schauspiels der Zeit nach unter sich, so viel möglich, gleich abgemessen sein, daß z. E. kein Aufzug einen ganzen halben Tag wegnehmen muß, weil er alsdenn in Ansehung der übrigen kein Verhältniß haben würde und auf die andern viere auch nicht mehr als ein halber Tag käme. Denn ist es nicht unnatürlich, daß die Zuschauer einen Aufzug, der, wenn er gelesen oder gespielt wird, nicht viel länger als ein anderer dauert, dennoch für viel länger halten sollen? Es ist daher des Dichters Pflicht, daß er in keinem Aufzuge viel mehr Zeit verstreichen läßt, als so viel er, auf der Bühne vorgestellt zu werden, braucht, und daß er die Zwischenräume und Ungleichheiten der Zeit zwischen die Aufzüge zu bringen suchen muß.

„Wie genau diese Regel der Zeit von den Alten beobachtet worden, können die meisten von ihren Schauspielen bezeugen. Man sieht in ihren Tragödien (in welchen es gleichwohl am Schwersten ist, wider diese Einheit nicht zu verstoßen), daß sie ganz nahe vor demjenigen Theile der Geschichte anfangen, den sie zu ihrer Handlung oder vornehmstem Gegenstande ersehen haben. Was weiter vorhergegangen ist, wird, wo es nöthig, durch eine Erzählung beigebracht, und so stellen sie gleichsam ihre Zuhörer an das Ende der Rennbahn, ersparen ihnen die ekele Erwartung, den Poeten aufsteigen und ausreiten zu sehen, und zeigen ihnen denselben nicht eher, als bis er das Ziel bereits in Augen hat und ihnen ganz in der Nähe ist.

„Unter der zweiten Einheit, nämlich der Einheit des Orts, verstanden die Alten, daß die Scene durch das ganze Schauspiel an ebendemselben Orte bleiben sollte, an welchen sie zu Anfange verlegt worden. Denn da die Bühne, auf welcher es vorgestellet wird, nur ein und ebenderselbe Ort ist, so ist es unnatürlich, ihn sich als viele und noch dazu von einander weit entlegene Orte vorzustellen. Ich will nicht leugnen, daß mit Hülfe der Veränderung der gemalten Scenen die Einbildungskraft (die in dergleichen Fällen sich nicht ungern hintergehen läßt) nicht manchmal

die Bühne für mehr als einen verschiednen Ort mit einer Art von Wahrscheinlichkeit sollte halten können; es kömmt doch aber immer der Wahrheit ungleich näher, wenn man annimmt, daß diese verschiedne Orte einander so nahe liegen, daß sie wenigstens in ebenderselben Stadt sind und folglich unter der weitläuftigen Benennung des einzigen Ortes mit können begriffen werden. Eine größere Entfernung würde zu der kurzen Zeit, in welcher die spielenden Personen während der Vorstellung von einem Orte zu dem andern kommen, kein Verhältniß haben. Nach den Alten sind wegen Beobachtung dieser Regel die Franzosen am Meisten zu loben. Sie binden sich so genau an die Einheit des Orts, daß man kein Schauspiel bei ihnen finden wird, in welchem sich die Scene mitten in einem Aufzuge änderte. Wenn der Aufzug in einem Garten, auf einer Straße oder in einem Zimmer anfängt, so wird er auch an dem nämlichen Orte zu Ende gebracht; und damit man es deutlich merken möge, daß die Bühne immer ebenderselbe Ort bleibet, so lösen die Personen einander so darauf ab, daß sie nicht einen Augenblick leer bleibet; wenn denn die zweite Person auftritt, so muß sie mit der, die zuerst da war, zu thun haben, und die zweite Person muß nicht ehr abtreten, als bis eine dritte dazu kömmt, die mit ihr zu thun hat.

„Dieses nennt Corneille la liaison des scènes, die ununterbrochne Verbindung der Scenen, und es ist ein gutes Merkmal eines wohl angelegten Schauspiels, wenn alle Personen einander kennen und eine jede mit allen übrigen etwas zu thun hat.

„Was die dritte Einheit, die Einheit der Handlung, anbelangt, so verstanden die Alten nichts Anders darunter, als was die Vernunftlehrer unter ihrem *finis* verstehen, den Endzweck oder die Absicht der Handlung: das Erste dem Vorsatze nach und das Letzte der Ausführung nach. Der Dichter soll eine große und vollständige Handlung zum Zwecke haben, zu deren Betreibung Alles, was in dem Stücke vorkömmt, auch sogar die Hindernisse, behülflich sein müssen. Die Ursache ist bei dieser Regel ebenso augenscheinlich als bei den vorhergehenden.

„Denn zwei Handlungen, beide zugleich bearbeitet und betrieben, würden die Einheit des Gedichts aufheben: es würde nicht ein Schauspiel, sondern es würden zwei Schauspiele sein. Dieses will aber nicht so viel sagen, daß überhaupt nicht mehr als eine Action in einem Stücke sein dürfte, sondern sie müssen nur alle einer einzigen großen untergeordnet sein. Eine solche Nebenhandlung ist z. E. in dem Eunucho des Terenz die Uneinigkeit

und Versöhnung der Thais und des Phädria, als worin die vornehmste Handlung des Stücks zwar nicht liegt, wodurch aber die Verheirathung des Chärea und der Schwester des Chremes, di. der Dichter vornehmlich zur Absicht hatte, befördert wird. Es muß nur eine Handlung sein, sagt Corneille, das ist, nur eine vollständige Handlung, die das Gemüth der Zuhörer völlig befriediget; dieses kann aber nicht anders als durch verschiedne andere unvollständige Handlungen geschehen, die zu der Haupthandlung das Ihre beitragen und die Zuhörer in einer angenehmen Ungewißheit des Ausganges unterhalten.

„Wenn wir nach diesen Regeln (verschiedner anderer, die man gleichfalls den Vorschriften und Mustern der Alten zu danken hat, nicht zu gedenken) unsere neuern Schauspiele beurtheilen sollten, so würden wahrscheinlicher Weise sehr wenige die Probe aushalten: was in einem einzigen Tage geschehen sollte, nimmt in einigen von ihnen ein ganzes Weltalter weg; anstatt einer Handlung machen sie kurze Inbegriffe des ganzen Lebens eines Mannes, und anstatt eines einzigen Ortes, den die Bühne vorstellen sollte, befinden wir uns manchmal in mehr Ländern, als man auf einer Karte zusammen sehen kann.

„Wenn wir aber zugestehen wollen, daß die Alten ihre Schauspiele gut angelegt haben, so müssen wir auch bekennen, daß ihre Ausführung nicht schlechter gewesen. Mit dem Menander unter den griechischen Dichtern und mit den Cäcilius, Africanus und Varius unter den römischen haben wir ohne Widerspruch einen großen Vorrath an Witz verloren; Menander's Vortrefflichkeit kann man aus den Lustspielen des Terenz abnehmen, der verschiedne von ihm übersetzte, gleichwohl aber noch so weit hinter ihm zurückblieb, daß ihn Cäsar nur den halben Menander nennte; von dem Varius können wir uns aus den Zeugnissen des Horaz, Martial und Vellejus Paterculus einen Begriff machen. Wenn wir Dieser ihre Werke wiederfinden könnten, so würde wahrscheinlicher Weise der Streit auf einmal entschieden sein. Doch so lange wir den Aristophanes und Plautus noch haben, so lange die Trauerspiele des Euripides, Sophokles und Seneca noch in unsern Händen sind, kann ich keines von unsern neuerlich geschriebenen Schauspielen ansehen, ohne daß sich meine Bewunderung der Alten dadurch vermehrt. Dabei aber muß ich noch gestehen, daß, um sie so zu bewundern, wie sie es verdienten, wir sie besser verstehen müßten, als es geschieht. Ver-

schiednes scheinet uns ohne Zweifel bei ihnen platt, weil der Witz davon von irgend einer Gewohnheit oder Geschichte abhängt, die uns niemals zu Ohren gekommen, oder vielleicht auch von einer Feinheit in ihrer Sprache, die als eine todte und nur noch in den Büchern vorhandene Sprache unmöglich vollkommen von uns verstanden werden kann. Ich habe nur den Macrobius lesen dürfen, wo er die eigenthümliche Bedeutung und Zierlichkeit verschiedner Wörter des Virgil's erklärt, die ich vorher als gemeine Dinge übergangen hatte, um mich zu überzeugen, daß ein Gleiches auch wohl bei dem Terenz statthaben könnte, und daß in der Reinigkeit seines Stils (welche Cicero so hoch schätzte, daß er seine Werke beständig um sich hatte) noch Manches zu bewundern sein möchte, wenn wir es nur erst wüßten. Unterdessen muß ich Sie zu erwägen bitten, daß der größte Mann des nächstvergangenen Weltalters (Ben Jonson) nicht anstand, den Alten in allen Stücken den Vorzug zu lassen. Er war nicht allein ein ausdrücklicher Nachahmer des Horaz, sondern auch ein gelehrter Plagiarius aller Andern; so daß, wenn Horaz, Lucan, Petronius Arbiter, Seneca und Juvenal alle das Ihrige von ihm wieder zurückfordern sollten, er wenig ernsthafte Gedanken, die neu bei ihm wären, behalten würde. Sie werden mir also verzeihen, wenn ich glaube, daß Der ihre Mode müsse geliebt haben, der ihre Kleider getragen. Weil ich aber sonst eine große Hochachtung für ihn habe und Sie, Eugenius, ihn allen andern Poeten vorziehen, so will ich itzt weiter keine Gründe als dieses eine Exempel anführen. Ich will Ihnen Ihren Vater Ben mit allen Kleidern und Farben der Alten ausgeputzt zeigen, und das wird hinlänglich sein, Sie auf unsere Seite zu ziehen. Denn Sie mögen nun entweder die schlechten Schauspiele unsrer Zeit oder die guten der nächstverflossenen betrachten, so werden beide, die schlechtesten sowohl als besten neuen Dichter, Sie die Alten bewundern lehren."

Kaum hielte Crites hier inne, als Eugenius, der mit einiger Ungeduld darauf gewartet hatte, also anfing:

„Ich habe in Ihrer Rede bemerkt, daß der erste Theil derselben, betreffend dasjenige, was die Neuern den Regeln der Alten zu danken haben, überzeugend war; allein in dem zweiten Theile haben Sie es sorgfältig zu verbergen gesucht, wie sehr Jene Diese übertroffen. Wir sind nicht in Abrede, daß wir den Alten Vieles zu danken haben, und es fehlet uns weder an Hochachtung noch Dankbarkeit, wenn wir bekennen, daß wir uns, um

sie zu übertreffen, der Vortheile bedienen müssen, die wir von ihnen erhalten haben. Allein zu diesem ihren Beistande ist unser eigener Fleiß hinzugekommen; denn hätten wir uns an ihrer bloßen knechtischen Nachahmung begnügt, so würden wir Manches von der alten Vollkommenheit verloren und nie irgend eine neue dazu erlangt haben. Wir zeichnen also nicht sowohl ihnen als der Natur nach, und da wir das Leben nebst aller ihrer Erfahrung vor uns haben, so ist es kein Wunder, wenn wir einige Bildungen und Züge, die sie verfehlt haben, treffen. Was Sie von den Künsten und Wissenschaften gesagt haben, daß sie nämlich in einem Weltalter mehr als in dem andern geblühet, leugne ich gar nicht, das Beispiel aber, das Sie von der Philosophie hernehmen, kömmt mir zu Statten. Denn wenn die Ursachen und Wirkungen der Natur itzt besser bekannt sind als zu den Zeiten des Aristoteles, und zwar deswegen, weil man sich mehr darum bekümmert, so folget, daß auch die Poesie und andere Künste mit eben der Mühe der Vollkommenheit immer näher kommen können; und wenn Sie dieses einräumen, so werden Sie noch beweisen müssen, daß die Alten vollkommenere Schilderungen von dem menschlichen Leben gemacht haben als wir. Denn in Ihrer Rede sind Sie den Beweis hiervon schuldig geblieben; und daher will ich mir itzt angelegen sein lassen, Ihnen einen Theil von den Fehlern der Alten und zugleich einige wenige Vortrefflichkeiten der Neuern zu zeigen. Ich glaube nicht, daß mich Jemand hierunter irgend eines Neides beschuldigen wird; denn welchen Vortheil an Ruhm oder Gewinn können die Lebendigen durch die Ehre, die den Todten widerfähret, verlieren? Anderntheils aber ist es eine große Wahrheit, was Vellejus Paterculus sagt: Audita visis libentius laudamus et praesentia invidia, praeterita admiratione prosequimur, et his nos obrui, illis instrui credimus. Das aufrichtigste Lob und der aufrichtigste Tadel ist sicherlich der, den uns die unbestochene Nachwelt ertheilen wird.

„Erlauben Sie mir also, Ihnen vors Erste vorzustellen, daß die griechische Poesie, von welcher Crites vorgegeben, daß sie unter der Regierung der alten Komödie ihre Vollkommenheit erreicht habe, noch so weit davon entfernt war, daß man nicht einmal die Eintheilung in Aufzüge kannte; oder wenn man sie ja kannte, so ist doch so wenig Nachricht davon auf uns gekommen, daß sich nichts Gewisses davon sagen läßt.

„Alles, was wir davon wissen, muß aus dem Singen ihrer

Chöre geschlossen werden; und auch dieses ist noch so ungewiß, daß wir in verschiedenen von ihren Schauspielen mit Grund vermuthen müssen, daß sie mehr als fünfmal gesungen haben. Aristoteles zwar giebt vier wesentliche Theile eines Schauspieles an: erstlich die Protasis oder der Eingang, worin blos die Charaktere der auftretenden Personen ins Licht gestellt werden und von der Handlung selbst noch wenig vorkömmt; zweitens die Epitasis, wo die Verwicklung des Stückes anfängt und man den Zweck oder die Handlung desselben von Weitem erblickt; drittens die Katastasis, von den Römern genannt status, der höchste Anwachs des Stückes gleichsam, wo alle unsere Erwartung vernichtet und die Handlung in neue Schwierigkeiten verwickelt wird, so daß wir von der Hoffnung, in welcher wir zu Anfange dieses Theils waren, wieder weit abkommen, gleich einem gewaltigen Strome, der sich an einem engen Durchgange stößt, wo das abprellende Wasser ungleich geschwinder wieder zurückfließt, als es zugeflossen war; endlich die Katastrophe, welche die Griechen auch λύσις, die Franzosen le dénouement, wir die Entwicklung oder den Ausgang der Handlung nennen, und wo Alles wieder in sein erstes Gleis fällt, die Hindernisse, die sich bei der Handlung oder dem Zwecke hervorgethan, gehoben werden und das ganze Stück sich so natürlich und wahrscheinlich endet, daß die Zuschauer mit dem Verfolge desselben zufrieden sein können. Und dieses ist der Abriß, welchen uns dieser große Mann von einem Schauspiele macht; ein sehr richtiger Abriß, muß ich bekennen, der zu der nachfolgenden vollkommenern Abtheilung in Aufzüge und Auftritte ein großes Licht aufgesteckt. Welcher Dichter aber die Anzahl der Aufzüge zuerst auf fünfe eingeschränkt habe, weiß ich nicht; so viel sehen wir, daß es zu den Zeiten des Horaz bereits so festgesetzt war, daß er es zu einer Regel der Komödie macht: Neu brevior quinto, neu sit productior actu. Sie sehen also, daß man den Griechen nicht nachrühmen kann, diese Kunst zur Vollkommenheit gebracht zu haben, indem sie vielmehr in verschiedenen Absätzen als in gewissen Aufzügen geschrieben und mehr einen allgemeinen unverdauten Begriff von einem Schauspiele gehabt haben, als daß sie hätten wissen sollen, welcher eigenthümlichen Schönheiten es hier und da fähig ist.

„Da aber die Spanier einem Schauspiele noch bis itzt nur drei Aufzüge verstatten, die sie jornadas nennen, und da ihnen die Italiener hierin sehr oft folgen, so will ich die Alten nicht des-

wegen verdammt wissen, weil sie nicht jedem von ihren Stücken fünf Aufzüge gegeben, sondern weil sie sich nicht an eine gewisse Anzahl derselben gebunden; denn das heißt, ein Haus ohne ein Modell bauen; und wenn sie dem ohngeachtet in dergleichen Unternehmungen glücklich waren, so hatten sie mehr dem Glücke als den Musen ein Dankopfer dafür zu bringen.

„Was nun die Fabel des Schauspiels anbelangt, welche Aristoteles ὁ μύθος und oft auch τῶν πραγμάτων σύνθεσις nennet, so hat bereits ein neuer Schriftsteller angemerkt, daß ihre Tragödien weiter nichts als irgend ein Märchen von Theben und Troja oder ein Geschichtchen aus dieser beiden Weltalter enthalten, welches von den Federn aller epischen Poeten und selbst von der Tradition der geschwätzigen Griechen bereits so abgenutzt war, daß es alle Zuhörer wußten, ehe es noch auf die Bühne kam. Sobald das Volk den Namen Oedipus hörte, so wußte es ebenso gut wie der Poet, daß er vor dem Schauspiele unwissender Weise seinen Vater umgebracht und mit seiner Mutter Blutschande getrieben; es wußte, daß man ihm nunmehr von einer großen Pest, von einem Orakel, von dem Geiste des Laius erzählen werde, und saß also in einer Art von gähnender Erwartung, bis er mit ausgestochenen Augen herauskam und, sein Unglück zu beklagen, hundert oder mehr Verse in einem tragischen Tone hersagte. Ein Oedipus, ein Hercules, eine Medea wäre noch erträglich gewesen; allein so wohlfeil kam das arme Volk nicht weg: es ward ihm immer einerlei aufgewärmter Kohl vorgesetzt, worüber es allen Appetit verlieren mußte. Da also die Neuigkeit wegfiel, so fiel auch das Vergnügen weg, und einer von den vornehmsten Endzwecken der dramatischen Poesie, den wir mit in die Erklärung derselben gebracht haben, war folglich gänzlich vernichtet.

„In ihren Lustspielen borgten die Römer meistentheils die Fabeln von den griechischen Dichtern. Und wie waren dieser ihre Fabeln? Gemeiniglich liefen sie auf ein junges Mädchen hinaus, das ihren Eltern war gestohlen worden oder sich sonst von ihnen verloren hatte; sie kömmt unbekannter Weise wieder in die Stadt und wird von einem liederlichen jungen Menschen geschwängert, der mit Hülfe seines Bedienten seinen Vater ums Geld schnellt. Wenn denn nun ihre Zeit da ist und sie Juno Lucina fer opem! ruft, so wird Dieser oder Jener eine kleine Büchse oder Schachtel gewahr, die mit ihr zugleich gestohlen worden; er entdeckt sie also ihren Freunden wieder, wo ihm nicht

etwa noch ein Gott zuvorkömmt, der in der Maschine herabfährt und den Dank für sich selbst einerntet.

„Von der Fabel mag man auf die Charaktere der Personen schließen. Ein alter Vater, der gern, noch ehe er stürbe, seinen Sohn wohl verheirathet wissen möchte; sein liederlicher Sohn, voller Zärtlichkeit gegen seine Schöne und mit erbärmlich leerem Beutel; ein Bedienter oder Sclave, der witzig genug ist, sich seines jungen Herrn anzunehmen und den Alten betriegen zu helfen; ein großsprechrischer Soldat, ein Schmarutzer und eine Buhlschwester.

„Was das arme ehrliche Mädchen anbelangt, auf welche die ganze Geschichte gebauet ist, und die folglich eine von den vornehmsten Personen des Stückes sein sollte, so spielt sie gemeiniglich die stumme Rolle; sie ist nach der guten alten Weise erzogen, nach welcher sich die Mädchen nur sollen sehen, aber nicht hören lassen; und genug, daß man von ihrer Bereitwilligkeit überzeugt ist, sich, wenn es der fünfte Aufzug erfordert, heirathen zu lassen.

„Es sind nun zwar diese Charaktere wirkliche Nachahmungen der Natur, aber so eingeschränkte, furchtsame Nachahmungen, daß sie blos ein Auge oder eine Hand nachgezeichnet zu haben scheinen, ohne sich an die Züge des Gesichts oder die schönen Verhältnisse des Körpers wagen zu dürfen.

„Doch ich wollte es ihnen gern übersehen, daß sie ihre Fabeln und Charaktere in so engen Schranken gehalten haben, wenn ihre Ausführungen nur sonst regelmäßig wären und sie die drei Einheiten, die wir, wie Sie sagen, von ihnen kennen gelernet, vollkommen beobachtet hätten. Vors Erste aber erlauben Sie mir, zu sagen, daß die Einheit des Orts, sie mögen sie noch so sehr beobachtet haben, doch niemals eine von ihren Regeln gewesen ist; wir finden sie weder bei dem Aristoteles, noch Horaz, noch bei sonst Einem, der von der Kunst geschrieben, und sie ist nur erst neuerlich von den Franzosen zu einer Vorschrift der Bühne gemacht worden. Die Einheit der Zeit hat selbst Terenz, der doch ihr bester und regelmäßigster komischer Dichter ist, vernachlässiget; sein Heautontimorumenos oder „Selbstpeiniger“ braucht offenbar zwei Tage, sagt Scaliger; die ersten zwei Aufzüge nehmen den ersten Tag weg, und die drei letzten den zweiten. Euripides aber hat, da er sich an einen einzigen Tag binden wollen, eine Ungereimtheit begangen, die man ihm nimmermehr vergeben kann; denn in einer von seinen Tragödien läßt er den Theseus von Athen nach Theben

gehen (ein Weg von ohngefähr vierzig englischen Meilen), läßt ihn vor den Mauern dieser letztern Stadt eine Schlacht liefern und in dem nächstfolgenden Aufzuge als Sieger zurückkommen; und gleichwohl haben von der Zeit seiner Abreise bis auf die Zurückkunft des Boten, welcher die Nachricht von dem Siege bringt, Aethra und der Chor nicht mehr als sechsunddreißig Verse zu sagen, da denn auf jede Meile noch nicht ein Vers kömmt.

„Der nämliche Irrthum ist in dem Eunucho des Terenz ebenso augenscheinlich, wo der alte Laches von ungefähr in das Haus der Thais kömmt; denn zwischen seinem Abtritte und dem Auftritte des Pythias, der herauskömmt und eine weitläuftige Beschreibung von dem Lärm, den Jener darin angerichtet, macht, hat Parmenio, der auf der Bühne zurückgeblieben, nicht viel über fünf Zeilen zu sagen. C'est bien employer un temps si court, sagt ein französischer Dichter, von dem ich eine dieser Anmerkungen entlehnt habe. Und es werden sich fast in allen ihren Tragödien ähnliche Exempel finden lassen.

„Es ist wahr, die ununterbrochne Folge der Auftritte (la liaison des scènes) haben sie etwas besser beobachtet; es treten nicht immer ihrer Zwei mit einander auf, um mit einander zu plaudern und auch wieder mit einander abzutreten; es folgen jenen Zwei nicht zwei Andere und thun den ganzen Aufzug durch ein Gleiches, welches die Engländer einzelne Scenen (single scenes) nennen. Allein die wahre Ursache hiervon ist, weil sie selten mehr als zwei oder drei eigentlich sogenannte Scenen in jedem Aufzuge haben; denn es fängt sich eine neue Scene an, nicht blos so oft die Bühne leer wird, sondern so oft eine Person auftritt, wenn sie gleich nur zu andern dazukömmt. Da nun die Fabeln ihrer Schauspiele sehr klein und der Personen sehr wenige sind, so ist einer von ihren Aufzügen oft nicht einmal so groß als bei uns ein etwas voller Auftritt; und dennoch sind sie auch hierin nicht ganz ohne Fehler. So sieht man z. E., nur bei dem Terenz zu bleiben, in dem Eunucho den Antipho mitten in dem dritten Aufzuge ganz allein auftreten, nachdem Chremes und Pythias vorher abgegangen; in ebendemselben Stücke fängt Dorias den vierten Aufzug gleichfalls ganz allein an, und nachdem sie Alles, was bei der Gasterei des Soldaten vorgefallen, erzählt (welches, im Vorbeigehen zu erinnern, von dem Dichter eben auch nicht sehr künstlich angelegt war, indem er sie auf diese Weise geradezu mit den Zuschauern sprechen und ihnen,

was sie wissen sollen, ohne Umstände erzählen läßt, da es doch vielmehr eine spielende Person der andern hätte erzählen und auf solche Art dem Volke bekannt machen sollen), so verläßt sie die Bühne, und Phädria tritt nach ihr auf, und zwar abermals allein; er erzählt abermals seine Zurückkunft vom Lande, und was ihn sonst angeht, in einer Monologe, welcher unnatürlichen Art der Erzählung sich Terenz in allen seinen Lustspielen schuldig macht. In seinen Adelphis oder „Brüdern" treten Syrus und Demea auf, nachdem die Scene durch den Abtritt der Sostrata, des Geta und der Canthara unterbrochen worden; kurz, man kann kaum einen Blick in eines von seinen Lustspielen thun, ohne auf eine solche Unterbrechung zu stoßen.

„So wie sie aber beides, in der Anlage und Einrichtung ihrer Fabeln fehlerhaft sind, indem sie von den Regeln ihrer eigenen Kunst abweichen und uns die Natur mißschildern, wodurch sie dem ganzen einen Endzwecke des Schauspiels, dem Vergnügen nämlich, ein schlechtes Gnüge leisten, so haben sie in Ansehung des zweiten Endzwecks, der Unterrichtung, noch weit gröber geirrt. Denn anstatt das Laster zu bestrafen und die Tugend zu belohnen, haben sie nicht selten die Ruchlosigkeit glücklich und die Frömmigkeit unglücklich sein lassen; sie zeigen uns in der Medea ein blutiges Bild der Rache und geben ihr Drachen, um der verdienten Strafe damit zu entkommen. Ein Priamus und Astyanax werden ermordet, und eine Kassandra wird geschändet, und Mord und viehische Lust werden am Ende durch den Sieg ihrer Verbrecher gekrönet; kurz, man soll mir keine Unanständigkeit in einem von unsern neuern Schauspielen nennen, die ich zu entschuldigen nicht mit einem Beispiele aus den Alten bemänteln könnte!

„Und noch eine Anmerkung muß ich zum Schlusse über sie machen. Es schrieb damals nicht eine und ebendieselbe Person ohne Unterschied Tragödien und Komödien, sondern wenn Jemand zu dieser oder jener Fähigkeit zu haben glaubte, so gab er sich mit der andern ganz und gar nicht ab. Dieses ist so offenbar, und die Beispiele davon sind so bekannt, daß ich sie kaum anzuführen brauche; Aristophanes, Plautus und Terenz haben nie ein Trauerspiel geschrieben; Aeschylus, Euripides, Sophokles und Seneca haben sich nie an das Lustspiel gewagt: den tragischen Stiefel und die komische Socke war ebenderselbe Dichter nicht gewohnt zu tragen. Da sie es also ihre ganze Sorge sein ließen, nur in der einen Art groß zu werden,

so hat man es ihnen um so viel weniger zu verzeihen, wenn es ihnen nicht gelungen ist. Und hier würde ich Gelegenheit haben, ihren Witz in Erwägung zu ziehen, wenn mich nicht Crites so ernstlich gewarnet hätte, in meinem Urtheile darüber nicht zu kühn zu sein; denn da es todte Sprachen wären und manche Gewohnheit oder kleiner Umstand, von welchem das feinere Verständniß abgehängen, für uns verloren gegangen, so könnten wir, meinet er, keine rechtmäßige Richter darüber abgeben. Doch ob ich gleich zugestehe, daß es uns hier und da an der Anwendung eines Sprichworts oder einer Gewohnheit fehlen kann, so muß doch gleichwohl, was in einer Sprache Witz ist, es auch in allen sein; und wenn es auch schon in der Uebersetzung etwas verlieret, so muß es doch für Den, der das Original lieset, immer das Nämliche bleiben. Er wird von der Vortrefflichkeit desselben einen Begriff haben, ob er ihn gleich in keinem andern Ausdrucke oder in keinen andern Worten, als in welchen er es findet, von sich geben kann. Wenn Phädria in dem „Eunucho" zwei Tage von seiner Geliebten abwesend sein soll und sich selbst, diesen Zwang auszuhalten, mit den Worten ermuntert: Tandem ego non illa caream, si opus sit, vel totum triduum? so erhebt Parmenio, um über die Weichlichkeit seines Herrn zu spotten, Augen und Hände und ruft gleichsam voller Verwunderung aus: Hui! universum triduum! Die Zierlichkeit dieses universum kann nun zwar in unsrer Sprache nicht ausgedrückt werden, es bleibt aber doch ein Eindruck davon in unsern Seelen zurück. Viele dergleichen Stellen kommen bei dem Terenz nicht vor, mehrere aber bei dem Plautus, welcher in seinen Metaphern und neugeprägten Wörtern unendlich kühner ist; in diesen bestehet nicht selten sein ganzer Witz, daher Horaz auch ohne Zweifel ein so strenges Urtheil von ihm gefällt hat:

Sed proavi nostri Plautinos et numeros, et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque,
Ne dicam stolide etc.

„Bei dem Seneca", fährt Eugenius fort nach einer kurzen Ausschweifung über die harte, unnatürliche Art, sich auszudrücken, deren sich unter den englischen Dichtern besonders der Satyrikus Cleveland schuldig gemacht, „finde ich zwar manchen vortrefflichen Gedanken, doch Derjenige, der unter den römischen Dichtern die größten Gaben für das Theater hatte, war meinem Bedünken nach Ovidius. Er weiß die angenehme Bewunderung und das zärtliche Mitleid, welches die Gegenstände des Trauerspiels

sind, so glücklich zu erregen und die verschiednen Bewegungen einer mit verschiednen Leidenschaften kämpfenden Seele zu schildern, daß, wenn er in unsern Zeiten gelebt hätte oder er zu seinen Zeiten unsere Vortheile gehabt hätte, ihn Niemand hierin würde übertroffen haben. Ich kann mir auch daher nicht einbilden, daß die Medea, die sich unter den Senecaischen Trauerspielen befindet, sein Werk sein sollte; denn ob ich sie schon wegen ihres spruchreichen Ernstes schätze, der, wie er selbst sagt, der Tragödie vornehmlich zukömmt, Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit, so rührt sie mich doch bei Weitem nicht so, daß ich glauben sollte, der Dichter, der in der epischen Dichtungsart verschiednes dem Drama so nahe Kommendes als die Geschichte von der Myrrha, von Caunus und Byblis geschrieben, hätte mich da nicht stärker rühren können, wo es auf die Rührung vornehmlich angesehen war. Das Meisterstück des Seneca, halte ich dafür, ist die Scene in den Trojanerinnen, wo Ulysses den Astyanax sucht, um ihn umzubringen; die Zärtlichkeit einer Mutter ist daselbst in der Person der Andromacha so vortrefflich geschildert, daß unser Mitleiden kaum höher steigen kann; es ist auch diese Scene dasjenige, was aus allen alten Trauerspielen den rührenden Scenen im Shakespeare und Fletcher am Nächsten kömmt. Verliebte Scenen wird man wenige bei ihnen finden; ihre tragischen Dichter machten sich mit dieser sanften Leidenschaft nicht viel zu thun, sondern mehr mit sträflicher Brunst, mit Grausamkeit, mit Rache und Ehrgeiz und deren blutigen Folgen, wodurch sie nicht sowohl Mitleiden als Schrecken bei ihren Zuschauern erregten 2c.

„Unter ihren Lustspielen finden wir eine oder zwei zärtliche Scenen, und zwar wo man sie am Wenigsten vermuthen sollte, bei dem Plautus. Ueberhaupt aber davon zu reden, so sagen ihre Liebhaber wenig mehr als anima mea, vita mea, ζωὴ καὶ ψυχή, so wie das Frauenzimmer zu Juvenal's Zeiten in ihren zärtlichen Entzückungen auszurufen pflegte. Der plötzliche Ausbruch einer Leidenschaft (z. E. die Ekstasis der Liebe bei einer unerwarteten Zusammenkunft) kann zwar nicht besser als durch ein Wort und einen Seufzer, die einander unterbrechen, ausgedrückt werden; denn die Natur ist bei solchen Gelegenheiten stumm, und sie hier viel reden lassen, würde eine ganz falsche Vorstellung von ihr machen heißen. Doch fallen ja tausend andere Dinge zwischen Liebhabern vor, als Eifersucht, Klagen, Anschläge, sich einander zu überkommen, worüber sie sich nothwendig gegen einander um-

ständlich erklären müssen, wenn sie ihrer Liebe und der Erwartung der Zuhörer ein Genüge leisten wollen, die auf ihre Gemüthsveränderungen ebenso aufmerksam warten als auf die Veränderungen ihres Glücks; denn die Erdichtung der erstern ist das eigentliche Geschäfte des Dichters, indem er die andern von dem Geschichtschreiber entlehnet."

Hier unterbrach Crites den Eugenius. „Ich sehe wohl," sagte er, „daß ich und Eugenius in dieser Streitigkeit schwerlich zusammenkommen werden; denn er behauptet, daß die Neuern im Schreiben eine neue Vollkommenheit erlangt haben, und ich kann ihm aufs Höchste nur zugestehen, daß sie die Art und Weise verändert haben. Homer beschreibet seine Helden als Männer von gutem Appetite, als Liebhaber von geröstetem Rindfleische und gute Gesellen; die Helden der französischen Romanen hingegen führen sich ganz anders auf: sie essen und trinken nicht und thun für Liebe kein Auge zu. Virgil läßt seinen Aeneas sich kühnlich seiner eigenen Tugenden rühmen:

Sum pius Aeneas, fama super aethera notus,

welches bei unsern Dichtern, die besser zu leben wissen, der Charakter eines Windbeutels und Bramarbas ist; sie führen ihren Ritter lieber ein Wenig spazieren oder lassen ihn schlafen, damit er seine Geschichte nicht selber erzählen darf, die sie seinem getreuen Stallmeister dafür in den Mund legen. So ist es auch mit den verliebten Scenen, von welchen Eugenius zuletzt sprach; die Alten waren treuherziger, und wir sind schwatzhafter; sie schrieben von der Liebe so, wie man sie damals zu treiben gewohnt war, und ich will es dem Eugenius gern zugestehen, daß vielleicht dieser und jener von ihren Dichtern, wenn er zu unsern Zeiten lebte,

Si foret hoc nostrum fato delapsus in aevum

(sagt Horaz von dem Lucilius), Verschiedenes ändern würde; nicht zwar, weil das, was er geschrieben, nicht natürlich genug wäre, sondern um sich nach dem Zeitalter, in welchem er lebte, mehr zu bequemen. Wir müssen uns daher nicht übereilen, zum Nachtheile dieser großen Männer etwas daraus zu schließen, sondern sie vielmehr für unsere Meister erkennen und ihrem Andenken (quod Libitina sacravit) diejenige Ehre erweisen, die wir zum Theil von unsern Nachkommen werden verlangen und erwarten dürfen."

Diese bescheidene Mäßigung des Crites machte dem ganzen Streite ein Ende oder gab vielmehr Gelegenheit, ihn auf eine andere Seite zu lenken. Lisidejus wirft nämlich die Frage auf,

ob man die englischen Schauspiele den Schauspielen andrer Völker vorziehen könne. — Die Franzosen kommen hier vornehmlich in Betrachtung, für die sich Lisidejus selbst in Folgendem erkläret.

„Wäre die Frage, ob die Franzosen, oder ob Engländer am Besten geschrieben hätten, vor vierzig Jahren aufgeworfen worden, so würde diese Ehre unstreitig unserer Nation zu Theil geworden sein. Aber seit dieser Zeit sind wir leider so schlimme Engländer gewesen, daß wir nicht Zeit gehabt haben, gute Dichter zu sein. Beaumont, Fletcher, Jonson (die allein fähig waren, uns auf die Staffel der Vollkommenheit, auf der wir uns befinden, zu erheben) verließen eben die Welt, gleich als ob in dieser Zeit des Gräuels und der Verwüstung der Witz und jene sanftern Künste nichts mehr unter uns zu schaffen hätten. Allein die Musen, die stets dem Frieden nachfolgen, zogen in ein ander Reich, ihre Wohnungen da aufzuschlagen; Richelieu nahm sie zuerst in seinen Schutz, und auf seine Veranlassung machten sich Corneille und einige andere Franzosen an die Verbesserung ihres Theaters, welches vorher ebenso weit unter dem unsrigen war, als es nun über dasselbe und über alle andere Theater in Europa erhaben ist. Weil mir aber Crites in seiner Rede für die Alten zuvorgekommen und die verschiednen Regeln der Bühne, welche die Neuern von ihnen geborgt haben, bereits angemerkt hat, so will ich Sie nur kurz fragen, ob Sie nicht überzeugt sind, daß unter allen Völkern die Franzosen diese Regeln am Besten beobachtet haben? In der Einheit der Zeit sind sie so gewissenhaft, daß sich ihre Dichter noch nicht darüber verglichen haben, ob Aristoteles nicht vielmehr den bürgerlichen Tag von zwölf Stunden als den natürlichen von vierundzwanzig Stunden verstanden habe, und ob man folglich nicht alle Schauspiele innerhalb dieser Zeit einschließen müsse. So viel kann ich bezeugen, daß ich unter allen ihren Stücken, die in diesen letzten zwanzig Jahren oder drüber geschrieben worden, nicht ein einziges bemerkt habe, in welchem die Zeit bis auf dreißig Stunden ausgedehnet wäre. In der Einheit des Orts sind sie nicht weniger genau; denn verschiedne von ihren Kunstrichtern schränken ihn auf den nämlichen Platz und Boden ein, auf welchem das Spiel anfängt, alle aber halten sich doch wenigstens in dem Bezirke einer und ebenderselben Stadt.

„Die Einheit der Handlung fällt in allen ihren Stücken noch deutlicher in die Augen; denn sie überhäufen sie nicht mit Neben-

handlungen wie wir Engländer; daher es denn kömmt, daß so manche Scenen in unsern Tragikomödien auf etwas hinauslaufen, was mit der Hauptsache gar keine Verwandtschaft hat, und daß wir in einem Schauspiele, wie in einem schlechtgearbeiteten Zeuge zwei ganz verschiedne Weben, zwei ganz verschiedne Handlungen, das ist, zwei Schauspiele wahrnehmen, die man, den Zuhörer blos verwirrt zu machen, mit Fleiß durch einander geflochten zu haben scheinet; denn kaum hat dieser sich für den einen Theil zu interessiren angefangen, als ihn der andere davon abzieht, so daß ihm am Ende beide gleichgültig geblieben sind. Daher kömmt es ferner, daß die eine Hälfte unsrer spielenden Personen die andre gar nicht kennt. Sie machen sich so wenig mit einander zu thun, als ob sie Montagues und Capulets wären, und werden oft nicht eher als in der letzten Scene des fünften Aufzuges, wo sie Alle zusammen auf die Bühne kommen, mit einander bekannt. Es muß kein Theater in der Welt etwas so Abgeschmacktes haben, als die englische Tragikomödie ist. Es ist dieses ein Drama von unsrer eignen Erfindung, welches man ihm auch sogleich aus dem Schnitte ansiehet; bald kömmt ein Strom von lustigen Einfällen, bald von Traurigkeit und zärtlichen Leidenschaften, bald von Bedenklichkeiten der Ehre, die sich mit einem Zweikampfe enden; kurz, in zwei und einer halben Stunde müssen wir durch alle Anfälle des Tollhauses hindurch. Die Franzosen können uns mit ebenso viel Veränderungen in einem Tage ergetzen, sie thun es aber nur nicht so zur Unzeit und so mal à propos als wir. Unsere Dichter mengen die Tragödie und das Possenspiel in Eins; denn sie kennen ihre Zuhörer, die noch

— ursum et pugiles media inter carmina poscunt.

Der Ausgang des Trauerspiels, sagt Aristoteles, soll Bewunderung und Mitleiden erregen; sind aber nicht Lustigkeit und Mitleiden ganz widersprechende Dinge? und ist es nicht augenscheinlich, daß der Dichter das eine durch die Vermischung mit dem andern vernichten muß? daß er die vornehmste Absicht, den einzigen Endzweck des Trauerspiels aufgeben muß, um etwas mit einzumischen, was sich ihm nicht anders als mit Gewalt einverleiben läßt? Würde man einen Arzt nicht für toll halten, der erst eine Purganz und gleich darauf ein Restringens verschriebe?

„Doch von unsern Schauspielen wieder auf ihre zu kommen, so habe ich einen sehr großen Vortheil, den sie bei der Anlage ihrer Tragödien haben, zu bemerken geglaubt: diesen nämlich, daß sie allezeit auf irgend eine bekannte Geschichte gegründet sind;

und hierin haben sie die Alten so nachgeahmt, daß sie ihnen sogar vorzuziehen sind. Denn die Alten, wie schon zuvor angemerkt worden, gründeten ihre Trauerspiele auf wenige poetische Erdichtungen, deren Ausgang den Zuschauern schon so bekannt war, daß sie wenig davon gerühret werden konnten; der Franzose aber gehet weiter,

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Er weiß die Wahrheit mit der wahrscheinlichen Erdichtung so zu verweben, daß er uns auf die angenehmste Weise hintergehet; er lindert die strengen Schlüsse des Schicksals und verläßt in etwas die Genauigkeit der Geschichte, um die Tugend zu belohnen, die uns jene als unglücklich vorgestellet hat. Manchmal hat auch die Geschichte den Ausgang so zweifelhaft gelassen, daß der Scribent nach der den Dichtern zukommenden Freiheit sich auf eine Seite lenken kann, auf welche es ihm beliebt. So ist es zum Exempel mit dem Tode des Cyrus, von dem Justinus und einige Andere melden, daß er in dem scythischen Kriege umgekommen, da Xenophon doch von ihm behauptet, daß er in einem hohen Alter auf seinem Bette gestorben sei. Ja, auch alsdenn noch, wenn der Ausgang schon außer allem Streite ist, lassen wir uns nicht ungern betriegen, und der Dichter hat sicherlich, wenigstens so lange, als die Vorstellung dauert, und wenn er nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet hat, alle Zuhörer auf seiner Seite; denn wo unser eigen Interesse nur nicht mit im Spiele ist, lieben wir die Tugend von Natur so sehr, daß wir sie als die allgemeine Sache der Menschheit betrachten. Erwägen wir aber auf der andern Seite die historischen Schauspiele des Shakespeare, so finden wir, daß sie so manche Chroniken von Königen sind, wo die Begebenheiten oft von dreißig bis vierzig Jahren in eine Vorstellung von zwei und einer halben Stunde zusammengepreßt sind, welches aber nicht sowohl die Natur nachahmen und schildern als vielmehr verkleinern und in Miniatur bringen heißt. Man betrachtet sie gleichsam durch das verkehrte Ende des Perspectivs, da ihre Bilder denn nicht blos unendlich kleiner, sondern auch unendlich unvollkommener, als sie wirklich sind, erscheinen; und dieses macht ein Schauspiel unstreitig mehr lächerlich als angenehm.

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Denn die menschliche Seele begnügt sich mit nichts Anderm als mit Wahrheit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit, und ein Gedicht

muß, wo nicht ἔτυμα, doch ἐτύμοισιν ὅμοια, wie es ein alter griechischer Dichter ausdrückt, enthalten.

„Noch ein Punkt, worin die Franzosen von uns und den Spaniern abgehen, ist, daß sie sich nicht mit allzu viel Fabel und Verwicklung verwirren und überhäufen. Sie stellen von der Geschichte nur so viel vor, als nöthig ist, eine ganze und große Handlung für ein Schauspiel auszumachen; wir aber, die wir mehr auf uns zu nehmen wagen, vervielfältigen nur blos die Begebenheiten, und da diese nicht eine aus der andern, als Wirkungen aus ihren Ursachen fließen, sondern blos der Zeit nach auf einander folgen, so bringen wir verschiedne Handlungen in das Drama und machen folglich mehr als ein Schauspiel daraus.

„Indem die Franzosen aber genau bei einer Sache bleiben, die nicht alle Augenblicke unterbrochen wird, so haben sie dadurch für ihre Verse, in welchen sie schreiben, mehr Freiheit gewonnen; sie können sich bei jedem Umstande verweilen, der sich der Mühe verlohnt, und können die Leidenschaften (die eigentlich, wie wir bereits erkannt haben, des Dichters Werk sind) mit aller Bequemlichkeit vorstellen, ohne beständig von Einem auf das Andere gerissen zu werden, so wie es in den Stücken des Calderon geschieht, die wir neulich unter dem Titel der „spanischen Lustspiele" auf unserm Theater gesehen haben. Ich habe bei uns nur eine einzige Tragödie finden können, welche die Regelmäßigkeit und Einheit der Handlung hätte, die ich an den französischen gerühmt habe, und dieses ist Rollo oder vielmehr unter dem Namen Rollo die Geschichte des Bassianus und Geta beim Herodian; in dieser ist die Handlung weder vielfach noch zu verwickelt, sondern gerade groß genug, das Gemüth der Zuhörer zu füllen, ohne es zu überladen. Uebrigens ist sie auf die historische Wahrheit gegründet, und nur die Zeit der Handlung will sich unter die Strenge der Regeln nicht bringen lassen; auch guckt an einigen Orten noch das Possenspiel vor, welches mit der Würde der übrigen Theile nicht übereinstimmt. Aber hierin sind alle unsere Dichter ungemein fehlerhaft, und selbst Ben Jonson hat uns in seinem Sejanus und Catilina ein solches dramatisches Ragout vorgesetzt, eine unnatürliche Vermischung nämlich von Komödie und Tragödie, die mir ebenso lächerlich vorkömmt als die Geschichte David's mit den Lustbarkeiten des Goliath's. Im Sejanus gehöret hierher die Scene zwischen der Livia und dem Arzte, welches eine feine Satire wider die künstlichen Hülfsmittel der Schönheit ist, und im Catilina das

Parlament der Weiber und Alles, was zwischen dem Curio und der Fulvia vorgehet: alles zwar in ihrer Art vortreffliche Scenen, die sich aber zu den übrigen nicht schicken.

„Doch ich komme auf die französischen Scribenten wieder zurück, die, wie ich schon gesagt habe, sich nicht mit allzu viel Handlung überladen, welches ihnen von einem witzigen Manne aus unsrer Nation als ein Fehler vorgeworfen worden; denn er giebt ihnen Schuld, daß sie in ihren Spielen gemeiniglich nur eine Person bemerkungswürdig machen; bei ihr und bei Allem, was sie angehet, verweilten sie sich allein, und die übrigen Personen wären blos da, um sie hervorstechen zu lassen. Wenn er hiermit meinet, daß in ihren Stücken beständig eine Person vorkomme, die von größrer Würde als die übrigen ist, so muß er nicht allein ihre Schauspiele, sondern auch alle Schauspiele der Alten und, was er gewiß nicht gern thun würde, die besten von den unsrigen tadeln; denn es kann unmöglich anders sein, als daß sich eine Person mehr als die andere ausnehmen muß, weil immer ein großer Theil der Handlung mehr auf diese als auf jene fällt. Wir sehen dieses ja bei Verwaltung aller Geschäfte in der Welt; selbst in der allergleichgetheiltesten Aristokratie kann das Gleichgewicht nicht so genau beobachtet werden, daß die Wage nicht für Diesen oder Jenen den Ausschlag geben sollte, es sei nun in Ansehung seiner natürlichen Gaben oder seiner Glücksgüter oder der Ehre wegen seiner rühmlichen Thaten, wovon Eines schon genug ist, den größern Theil der Geschäfte in seine Hände fallen zu lassen.

„Hat aber der gedachte Kunstrichter so viel damit sagen wollen, daß durch die Erhebung des einen Charakters alle übrigen vernachlässiget werden, und daß sie nicht alle einen oder den andern Antheil an der Handlung des Stücks haben, so wollte ich ihn wohl ersuchen, nur eine einzige Tragödie vom Corneille zu nennen, in der nicht jede Person, gleich so vielen Bedienten in einer wohlregierten Familie, ihre gewisse Verrichtung habe und nicht zur Betreibung der Handlung oder wenigstens zum Verständnisse derselben nothwendig sei.

„Es giebt zwar bei den Alten einige protatische Personen, deren sie sich in ihren Schauspielen, entweder eine Erzählung zu machen oder mit anzuhören, bedienen; allein die Franzosen vermeiden dieses mit vieler Geschicklichkeit, indem sie ihre Erzählungen blos solchen und durch solche Personen machen lassen, die gewissermaßen an der Hauptabsicht Antheil haben. Und da ich

itzt von den Erzählungen spreche, so kann ich nicht unterlassen, zum Lobe der Franzosen noch dieses hinzuzufügen, daß sie sich derselben oft mit mehr Ueberlegung und zu gelegenerer Zeit bedienen als wir Engländer. Ich will zwar die Erzählungen überhaupt nicht anpreisen, es giebt aber eine doppelte Gattung derselben. Die eine nämlich betrifft diejenigen Dinge, die vor dem Schauspiele vorhergegangen und deswegen beigebracht werden müssen, um uns das Nachfolgende verständlich zu machen; es ist aber ein Fehler, daß man einen solchen Stoff für die Bühne wählet, der uns an diese Klippe nothwendig treiben muß. Denn wir sehen ja, daß die Zuhörer selten darauf Achtung geben, welches sehr oft den Fall des ganzen Stücks verursacht. Sie dürfen auch nur eine Kleinigkeit manchmal überhören, und sie werden durch das ganze Spiel durch nicht wissen, woran sie sind. Ist es also nicht in der That unbillig, daß man es ihnen so sauer macht, daß sie das, was vor ihren Augen vorgeht, nicht verstehen können, ohne ihre Zuflucht zu dem, was zehn oder zwanzig Jahr vorher geschehen, zu nehmen?

„Man hat aber noch eine andre Art Erzählungen, von solchen Dingen nämlich, die während der Handlung des Stücks vorfallen und als hinter der Scene geschehen zu sein betrachtet werden. Solche Erzählungen sind sehr oft so bequem als schön; denn durch ihre Hülfe vermeiden die Franzosen allen Tumult, dem unsere Bühne so sehr ausgesetzt ist, indem wir Zweikämpfe, Schlachten und dergleichen darauf vorgehen lassen. Es kann auch leicht nichts lächerlicher sein, als wenn ein Trommelschläger und fünf Mann hinter ihm eine ganze Armee vorstellen, die der Held von der andern Seite vor sich hertreiben muß, oder wenn bei einem Zweikampfe Einer den Andern mit ein Paar Stößen eines stumpfen Rappiers zu Boden setzet, mit welchem er Mühe haben sollte, seinen Mann im Ernste in Zeit einer guten Stunde umzubringen.

„Ich habe auch angemerkt, daß sich die Zuschauer in allen unsern Trauerspielen des Lachens auf keine Weise enthalten können, so oft eine von den spielenden Personen sterben soll; es ist dieses allezeit der lustigste Theil des Schauspiels. Es können alle Leidenschaften auf der Bühne lebhaft vorgestellt werden, wenn sie von dem Dichter nur wohl ausgedrückt sind und es dem Schauspieler dabei an einer gefälligen Stimme und an einem sich wohl und leicht tragenden und bewegenden Körper nicht fehlet; gewisse Handlungen aber können nimmermehr mit der ge-

hörigen Vollkommenheit nachgeahmet werden; das Sterben insbesondre ist eine Sache, die nur ein römischer Fechter auf der Bühne gut verrichten konnte, wenn er es nicht sowohl nachahmte und vorstellte, als vielmehr wirklich vollzog, und folglich ist es am Besten, die Vorstellung davon zu unterlassen.

„Die Worte eines guten Dichters, die es lebhaft beschreiben, werden einen weit tiefern Eindruck machen und sich unsrer Ueberzeugung weit gewisser versichern, als wenn sich der Schauspieler noch so viel Mühe giebt, vor unsern Augen für todt niederzufallen; so wie auch der Dichter durch die Beschreibung einer schönen lieblichen Gegend unsre Einbildungskraft weit mehr vergnügen kann, als der wirkliche Anblick derselben unsere Augen vergnügen würde. Wenn wir den Tod vorgestellt sehen, so sind wir überzeugt, daß es nur eine Erdichtung ist, wenn wir ihn aber blos erzählen hören, so fehlen die stärksten Zeugen, unsere Augen, die uns von dem Irrthume überführen könnten, und wir kommen dem Betruge des Dichters, weil er so grob nicht ist, selbst zu Hülfe. Wer sich also einbildet, daß dergleichen Erzählungen keinen Eindruck auf die Zuhörer machen könnten, der irret sich sehr, indem er sie mit den erst gedachten Erzählungen lange vor dem Schauspiele geschehener Dinge vermengt; jene werden größtentheils den Zuhörern bei kaltem Blute gemacht, bei diesen aber hilft uns unser Mitleiden, das in dem Schauspiele erregt worden, in Feuer und Affect setzen. Was die Weltweisen von der Bewegung sagen, daß, wenn sie einmal angefangen, sie von sich selbst bis in alle Ewigkeit fortdaure, wenn sie durch keine Hindernisse aufgehalten würde, ist auch bei dieser Gelegenheit augenscheinlich wahr: die Seele, die einmal durch die Charaktere und Glücksfälle dieser eingebildeten Personen in Bewegung gesetzt worden, gehet ihren Gang fort, und wir hören das, was mit ihnen außer der Bühne vorgegangen, mit eben der Begierde an, mit welcher wir die Nachricht von einer abwesenden Geliebten vernehmen. Aber, wirft man ein, wenn ein Theil des Schauspiels erzählt werden darf, warum erzählen wir nicht alle? Ich antworte hierauf: Einige Stücke der Handlung lassen sich besser vorstellen und andere besser erzählen. Corneille sagt sehr wohl, daß der Poet nicht verbunden ist, uns alle einzelne Handlungen, welche die Haupthandlung bewirken, vor Augen zu stellen; er muß nur solche zu sehen geben, deren Anblick wirklich schön ist, es sei nun in Ansehung ihres Gepränges oder der Heftigkeit der dabei vorkommenden Leidenschaften oder eines

andern ihnen beiwohnenden Reizes; das Uebrige alle muß man den Zuhörern durch Erzählungen beibringen. Es ist ein großer Irrthum, wenn wir glauben, daß die Franzosen keinen Theil der Handlung auf der Bühne vorstellen; jede Veränderung, jedes Hinderniß, das sich bei einer Absicht äußert, jede neu entstehende Leidenschaft und Abänderung derselben ist ein Theil der Handlung, und zwar der edelste derselben; wir müßten denn glauben, daß nichts eher Handlung sei, als bis es mit den spielenden Personen zu Thätlichkeiten komme, gleich als wäre die Schilderung des Gemüths der Helden nicht weit eigentlicher des Dichters Werk als die Stärke ihres Körpers. Auch widerspricht dieses im Geringsten nicht der Meinung des Horaz, wenn er sagt:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, —

denn er sagt gleich darauf:

— — — — Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.

Und von diesem Vielen nennt er Einiges:

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut in avem Progne mutetur, Cadmus in anguem etc.,

das ist: Solche Handlungen, die wegen ihrer Grausamkeit Abscheu in uns erregen, oder die wir wegen ihrer Unmöglichkeit nicht glauben können, müssen von dem Dichter entweder gänzlich vermieden oder blos durch die Erzählung beigebracht werden. — Hierzu können wir auch mit Recht alle diejenigen Handlungen setzen, die wir zur Vermeidung des Tumults (wie ich schon zuvor angemerkt habe) oder wegen ihres Mangels an Schönheit oder zu Erhaltung einer regelmäßigern Dauer der Zeit besser erzählen als dem Auge vorstellen lassen. Beispiele von allen diesen Arten kommen häufig sowohl bei den Alten als bei unsern besten englischen Dichtern vor. Wir finden, daß Ben Jonson in einem seiner Lustspiele (Magnetick Lady) dieses in Acht genommen hat, wo Einer vom Tische kömmt und die Zänkereien und Unordnungen, die dabei vorgefallen, erzählt, um die ungeziemende Vorstellung derselben auf der Bühne zu vermeiden und die Geschichte abzukürzen; und dieses zur ausdrücklichen Nachahmung des Terenz, welcher vor ihm in seinem Eunucho ein Gleiches gethan und den Pythias Alles, was bei des Soldaten Gasterei vorgefallen, blos erzählen läßt. Die Erzählungen von dem Tode des Sejanus und den vorhergegangenen Wunderzeichen sind gleichfalls

in dieser Absicht merkwürdig; jener mußte den Zuschauern aus den Augen gebracht werden, um das Abscheuliche und Tumultuöse der Vorstellung zu vermeiden, und diese durften nicht gezeigt werden, weil es lauter unglaubliche Dinge waren. Fletcher gehet in seinem vortrefflichen Stücke The King and no King noch weiter; denn die ganze Auflösung geschiehet in dem fünften Aufzuge nach dem Muster der Alten durch eine bloße Erzählung, welche die Zuschauer dennoch ungemein rühret, ob sie gleich nur Dinge enthält, die viel Jahre vor dem Stücke geschehen. Ich könnte noch mehr Beispiele anführen, doch diese sind bereits hinlänglich, zu beweisen, daß man gar wohl einen Stoff wählen kann, der dergleichen Erzählungen erfordert; da liegt der Fehler noch nicht, aber in der schlechten Ausführung und Bearbeitung kann er liegen.

„Doch ich finde, daß ich mich bei diesem Punkte allzu lange aufhalte, indem die Franzosen noch viele andere Vortrefflichkeiten besitzen, deren wir uns nicht rühmen können: diese zum Exempel, daß sich bei ihnen niemals ein Stück mit einer Bekehrung oder bloßen Willensänderung endet, welches der gewöhnliche Schluß ist, den unsere Dichter ihren Schauspielen geben. Man zeigt bei dem Ausgange eines dramatischen Gedichts wenig Kunst, wenn Diejenigen, die während den vier ersten Aufzügen die Hindernisse der Glückseligkeit gewesen, in dem fünften auf einmal es zu sein aufhören, ohne daß sie eine wichtige Ursache dazu bewogen; und ob ich gleich nicht leugne, daß sich eine solche Ursache wohl finden läßt, so ist es doch immer ein sehr gefährlicher Schritt, und der Dichter muß ganz gewiß wissen, daß er die Zuhörer von der hinlänglichen Stärke derselben überzeugen werde. So scheinet mir zum Exempel die Aenderung des Wucherers in dem Lustspiele The scornful Lady ein Wenig zu gezwungen; denn da er ein Wucherer und folglich ein Liebhaber des Geldes bis zum höchsten Grade des Geizes ist (wie ihn denn auch der Dichter als einen solchen vorstellt), so ist die Ursache, die er von seiner plötzlichen Veränderung giebt, weil er nämlich von dem wilden jungen Menschen betrogen worden, nicht sehr natürlich; denn diese Ursache sollte ihn vielmehr bewogen haben, in Zukunft behutsamer zu gehen und sich selbst mit geringerer Kost und elenderer Kleidung zu bestrafen, um auf diese Weise, was er verloren, wieder zu ersparen; daß er aber seinen Verlust als eine gerechte Strafe ansehen und Reue dabei empfinden sollte, das hätte sich nicht übel in eine Predigt geschickt, nur in einem Schauspiele ist es durchaus nicht zu dulden.

„Ich will hiervon nichts weiter sagen, auch will ich mich bei ihrer Sorgfalt nicht aufhalten, keine Person nach ihrem ersten Auftritte wieder erscheinen zu lassen, ohne daß ihr Geschäfte sie offenbar auf die Bühne bringt. Wenn diese Regel gehörig beobachtet wird, müssen uns nothwendig alle Begebenheiten in dem Schauspiele weit natürlicher erscheinen; denn man siehet von jeder einen wahrscheinlichen Grund, woraus sie geflossen, und Alles, was wir in dem Schauspiele sonst für bloßen Zufall gehalten hätten, kömmt uns nunmehr nicht blos vernünftig, sondern fast nothwendig vor, indem keine Person abtritt, ohne daß wir auf ihr Vorhaben und Absehen bei dem nächstfolgenden Auftritte derselben vorbereitet werden, obgleich in einer wohl ausgearbeiteten Scene der Ausgang mit unserer Erwartung selten übereinkommen wird. Nichts kann abgeschmackter sein, sagt Corneille, als wenn eine Person blos deswegen abtritt, weil sie nichts mehr zu sagen hat.

„Ich sollte nunmehr auch von der Schönheit ihrer Reime und von der Ursache reden, warum ich diese Art, Tragödien abzufassen, der unsrigen in ungereimten Versen vorziehe. Doch weil sie auch zum Theil bei uns angenommen und ihnen folglich nicht eigenthümlich ist, so will ich nichts weiter davon sagen" &c.

Hier bricht Lisidejus, nachdem er nur noch etwas Weniges hinzugesetzt, ab, und Neander antwortet ihm in Folgendem:

„Ich will dem Lisidejus, ohne lange zu streiten, einen großen Theil von dem, was er wider uns beigebracht, zugeben; denn ich bekenne es, daß die Franzosen ihre Trauerspiele regelmäßiger anlegen, und daß sie die Gesetze der Komödie und das Decorum der Bühne, überhaupt zu reden, genauer beobachten als die Engländer; ich leugne auch nicht, daß wir wegen verschiedner von ihm erwähnter Unregelmäßigkeiten mit Recht zu tadeln sind: doch bin ich bei dem Allen noch der Meinung, daß weder unsere Fehler noch ihre Tugenden von der Beträchtlichkeit sind, ihnen den Vorzug vor uns einzuräumen.

„Denn da die lebhafte Nachahmung der Natur mit in die Erklärung des Schauspiels gehört, so müssen auch Diejenigen, die dieses Gesetz am Besten erfüllen, auch vor den Andern am Meisten geschätzt werden. Wahr ist es, die Schönheiten der französischen Poesie sind von der Beschaffenheit, daß sie die Vollkommenheit, wo sie schon vorhanden ist, erhöhen; allein diese

Vollkommenheit, wo sie fehlet, zu verschaffen, das sind sie nicht im Stande. Es sind Schönheiten einer Bildsäule, aber nicht eines Menschen, weil sie nicht durch die Seele der Poesie belebt sind, welche in der Nachahmung der Leidenschaften und Launen bestehet; und dieses wird weder Lisidejus noch ein Anderer, wenn er für ihre Partei auch noch so sehr eingenommen ist, in Abrede sein können, sobald er die Launen in unsern Lustspielen und die Charaktere in unsern ernsthaften Schauspielen mit den ihrigen vergleicht. Wer die Stücke durchgehen will, die sie ohngefähr seit zehn Jahren geschrieben haben, dem soll es schwer werden, zwei oder drei erträgliche Launen darin aufzutreiben. Was hat Corneille selbst, ihr vornehmster Dichter, in dieser Art hervorgebracht, ausgenommen seinen Lügner, dieses in Frankreich so gepriesene Stück? Und dennoch, als es in einer recht guten Uebersetzung auf die englische Bühne kam und der Charakter des Dorante auch so gut gespielt wurde, als er in Frankreich nur immer hat können gespielt werden, wollten es keine auch von seinen eifrigsten Lobrednern wagen, es mit irgend einem guten Stücke des Fletcher's oder Ben Jonson's in Vergleichung zu setzen. In den übrigen Stücken des Corneille kömmt noch weniger Laune vor; er sagt uns selbst, seine Gewohnheit sei, zu Anfange ein Paar Liebhaber in gutem Verständnisse zu zeigen, hierauf gegen die Mitte des Stücks durch irgend einen Irrthum Uneinigkeit und Verwirrung unter ihnen zu stiften und endlich am Ende den Streit zu schlichten und sie wieder mit einander zu versöhnen.

„In den letztern Jahren aber scheinen Molière, der jüngere Corneille, Quinault und einige Andere die launichten Einfälle und Annehmlichkeiten der englischen Bühne von Weitem nachgeahmt zu haben. Sie haben ihre ernsthaften Stücke mit lustigen Einfällen untermengt und sich auf diese Weise seit dem Tode des Cardinals Richelieu unsern Tragikomödien genähert, welches Lisidejus und viele Andere hätten bedenken sollen, damit sie nicht etwas als eine Tugend an ihnen lobten, was sie selbst nicht mehr ausüben. Die meisten von ihren neuen Stücken sind ebenso wie viele von unsern aus spanischen Novellen gezogen; fast kein einziges ist ohne eine Florkappe und einen getreuen Diego nach dem Schlage der irrenden Ritter. Ihre Launen aber, wenn sie anders diesen Namen verdienen, sind so dünne gesäet, daß in einem Stücke niemals mehr als eine vorkömmt, und ich getraue mir, in einem einzigen Stücke von Ben

Jonson mehrere und verschiedenere zu finden als in allen ihren Stücken zusammen.

„Ich gebe es zu: was sich nur immer auf den Grund eines spanischen Stückes hat bauen lassen, das haben die Franzosen darauf gebauet; was vorher lustig und ergetzend war, das haben sie regelmäßig gemacht. Es läßt sich aber nicht mehr als ein einzig gutes Stück über alle diese Intriguen machen; sie sind einander zu ähnlich, als daß sie oft gefallen könnten, welches wir nicht erst durch die Erfahrung auf unsrer eignen Bühne bestätigen dürfen. Was ihre neue Gewohnheit anbelangt, lustige Scenen in ernsthafte Stücke zu mischen, so will ich nicht, wie Lisideius, die Sache selbst verdammen, sondern nur die Weise, wie es bei ihnen geschieht, kann ich nicht billigen. Er sagt, wir könnten nach einer rührenden und affectvollen Scene nicht so geschwind wieder zu uns kommen, um gleich darauf an einer launichten und lustigen Geschmack zu finden. Aber warum sollte die Seele des Menschen träger sein als seine Sinne? Kann nicht das Auge in einer weit kürzern Zeit, als in jenem Falle erfordert wird, von einem unangenehmen zu einem angenehmen Gegenstande übergehen? Und macht nicht die Unannehmlichkeit des erstern die Schönheit des andern um so viel reizender? Die alte Regel der Logik hätte sie schon überzeugen können: Contraria juxta se posita magis elucescunt. Eine anhaltende Ernsthaftigkeit strenget den Geist allzu sehr an; wir müssen uns manchmal erholen, so wie wir auf einer Reise dann und wann einkehren, um sie desto gemächlicher fortsetzen zu können. Eine lustige Scene in einer Tragödie hat eben die Wirkung, welche die Musik zwischen den Aufzügen hat, die uns auch nach dem interessantesten Aufzuge, wenn er nur ein klein Wenig zu lange gedauert hat, eine willkommene Erholung gewähret. Man muß mir daher erst stärkere Gründe bringen, wenn ich überzeugt sein soll, daß Mitleiden und Fröhlichkeit in ebendemselben Gegenstande einander aufreiben; bis dahin aber werde ich zur Ehre meiner Nation glauben, daß wir eine weit angenehmere Weise, für die Bühne zu schreiben, erfunden, ausgebildet und zur Vollkommenheit gebracht haben, als allen Alten und Neuern irgend einer Nation bekannt gewesen, die Tragikomödie nämlich.

„Ich muß mich daher sehr wundern, wie Lisideius und viele Andere die Unfruchtbarkeit der französischen Intriguen über die Mannichfaltigkeit und den Reichthum der englischen erheben können. Ihre Intrigue ist einfach, sie haben nur eine einzige

Absicht, die alle spielende Personen betreiben, und welcher uns jede Scene immer näher bringt; unsre Stücken aber haben außer der Haupthandlung noch Nebenhandlungen und kleinere Intriguen, die mit jener zugleich fortgeführet werden; so wie man sagt, daß der Kreis der Fixsterne und der Kreis der Planeten, ob sie gleich ihre eigene Bewegung haben, durch die Bewegung des primum mobile zugleich mit fortgerissen werden. Und dieses Gleichniß passet auf die englische Schaubühne sehr wohl; denn wenn selbst in der Natur entgegengesetzte Bewegungen bei einander statthaben, wenn sich ein Planet zu gleicher Zeit gegen Abend und Morgen bewegen kann, das Eine kraft seiner eignen Bewegung und das Andre durch die Gewalt des ersten Bewegers: so läßt es sich ja auch gar wohl einbilden, wie eine Nebenhandlung, die von der Haupthandlung nur unterschieden und keinesweges ihr entgegengesetzt ist, ganz natürlich mit ihr zugleich fortgeführet werden kann.

„Eugenius hat uns bereits, dem eignen Bekenntnisse der französischen Dichter zu Folge, gezeigt, daß die Einheit der Handlung genugsam beobachtet ist, wenn alle die unvollkommenen Handlungen des Stücks zu der Haupthandlung etwas beitragen; wenn aber freilich diese kleinen Intriguen weder mit jener noch unter sich zusammenhangen, so hat Lisidejus Recht, diesen Mangel der gehörigen Verbindung zu tadeln; denn die Coordination ist in einem Schauspiele ebenso unnatürlich und gefährlich als in dem Staate. Unterdessen muß er doch bekennen, daß unsere Mannichfaltigkeit, wenn sie wohl geordnet ist, den Zuhörern ein weit größeres Vergügen gewähren kann.

„Was seinen andern Grund anbelangt, daß sie bei Betreibung nur einer einzigen Handlung Muße und Gelegenheit haben, die Leidenschaften wirksamer zu zeigen und besser auszudrücken, so wollte ich wohl wünschen, daß er sein Vorgeben mit irgend einem Beispiele erhärtet hätte; denn ich muß bekennen, ihre Verse sind für mich die kältesten, die ich jemals gelesen habe. Es ist auch nach ihrer Methode nicht wohl möglich, die Leidenschaften so stark auszudrücken, daß das Gemüth der Zuhörer dadurch in Regung gesetzt würde, indem ihre Reden fast nichts als langweilige Declamationen sind, die uns nicht den eingebildeten Helden, sondern uns selbst zu bedauern zwingen, daß wir ein so ekeles Gewäsche mit anhören müssen. Als sich der Cardinal Richelieu der französischen Bühne annahm, so kamen diese langen Reden auf, um sich nach der Gravität des geistlichen Herrn

zu bequemen. Betrachten Sie einmal den Cinna und Pompejus, ob sie wohl Schauspiele oder nicht vielmehr lange Unterredungen über die Staatskunst zu nennen sind, so wie der feierliche Polyeuct über die Religion? Seitdem ist es bei ihnen auch eingerissen, daß ihre Schauspieler gleichsam nach dem Stundenglase wie unsere Prediger reden und es für das Schönste in ihrer Rolle halten, wenn ihnen der Poet den Gefallen erwiesen, die Zuhörer in einem Stücke wenigstens zwei- bis dreimal mit einer Rede von einhundert Zeilen unterhalten zu dürfen. Es kann wohl sein, daß sich dieses zu dem Naturelle der Franzosen recht gut geschickt; denn so wie wir als ein weit mürrischer Volk in die Komödie gehen, um uns da aufgeräumt zu machen, so gehen sie, die von einer weit leichtsinnigern und lustigern Gemüthsart sind, in der Absicht dahin, eine kurze Zeit ernsthafter als gewöhnlich zu sein. Und dieses, so viel ich einsehe, mag eine von den vornehmsten Ursachen sein, warum wir lieber Komödien, und sie lieber Tragödien haben mögen. Ueberhaupt aber davon zu reden, so ist es unleugbar, daß kurze Reden und Antworten die Leidenschaften zu erregen und uns in Hitze zu setzen geschickter sind als andre. Denn es ist unnatürlich, wenn eine Person in einem aufwallenden Affecte viel hinter einander spricht, oder wenn die andere, die in gleicher Gemüthsverfassung ist, ihr lange ohne Unterbrechung zuhört &c. — Besonders ist in der Komödie eine geschwinde Antwort eine von den größten Annehmlichkeiten derselben, und das größte Vergnügen, das die Zuschauer haben können, ist, wenn die Personen einander ihre Einfälle gleichsam wie in einem Ballspiele geschickt und geschwind zuwerfen. Und dieses hatten unsere Voreltern, wenn auch wir schon nicht mehr, in Fletcher's Stücken in einem weit höhern Grade der Vollkommenheit, als die französischen Dichter jemals erreichen werden.

„Es ist noch ein Punkt in der Rede des Lisidejus, wo er unsere Nachbarn nicht sowohl gelobt als entschuldiget hat, dieser nämlich, daß sie in ihren Stücken immer nur eine Person sich ausnehmen lassen. Es ist zwar ganz richtig, was er sagt, daß in allen Schauspielen auch ohne Beihülfe des Dichters ein Charakter immer vor dem andern vorstechen und den größten Theil an der Handlung des ganzen Drama haben wird. Doch das hindert nicht, daß nicht mehrere glänzende Charaktere und verschiedne Personen von einer zweiten, aber der ersten so ähnlichen Größe darin sein könnten, daß man Größe gegen Größe setzen kann und alle Personen nicht blos ihrem Range, sondern auch

ihrer Handlung nach in Betrachtung kommen. Es ist augenscheinlich, je mehr Personen sind, desto größer ist die Mannichfaltigkeit des Stücks. Wenn nun ihre verschiednen Rollen so wohl verbunden sind, daß die Schönheit des Ganzen nichts darunter leidet und die Mannichfaltigkeit kein verwirrtes Gemenge von Zufällen wird, so wird man finden, daß es kein geringes Vergnügen ist, in einem Labyrinth von Absichten herumzugehen, wo man zwar manchen Weg vor sich hat, den Ausgang aber doch nicht eher vorhersieht, als bis man ganz nahe dabei ist 2c. —

„Doch endlich auf den letzten Theil der Rede des Lisidejus zu kommen, welcher die Erzählungen betraf, so muß ich mit ihm bekennen, daß die Franzosen wohl daran thun, wenn sie diejenigen Stücke der Handlung, die auf dem Theater einen Tumult verursachen würden, verbergen und sie den Zuschauern nur durch eine Erzählung bekannt werden lassen. Ferner halte ich es auch mit ihm für sehr zuträglich, daß alle unglaubliche Handlungen aus dem Gesichte gebracht werden. Es sei nun aber, daß die Gewohnheit unter unsern Landsleuten schon so tief eingerissen, oder daß wir von Natur wilderer Art sind: Zweikämpfe und andere Gegenstände des Schauders und Schreckens lassen wir unsern Blicken nicht gerne entziehen. Und in der That ist die Unanständigkeit des Tumults Alles, was man wider das Fechten einwenden kann; denn warum sollte sich unsere Einbildung nicht ebenso gern durch die Wahrscheinlichkeit dieses als eines andern Vorfalls in dem Schauspiele hintergehen lassen? Ich wenigstens kann mich ebenso leicht überreden, daß die Stöße in allem Ernste gethan werden, als daß Die, die sie thun, Könige, Prinzen und die nämlichen Personen sind, die sie vorstellen. Was unglaubliche Gegenstände anbelangt, so wünschte ich vom Lisidejus wohl zu hören, ob auf unserm Theater wohl etwas von allem Anscheine der Wahrheit so weit Entferntes vorkomme als in der Andromeda des Corneille, welches Stück so viel Beifall als irgend eines von seinen übrigen erhalten hat? Wessen Glauben stark genug ist, den Perseus, den Sohn einer heidnischen Gottheit, den Pegasus und das Ungeheuer zu verdauen, der mag nur ja keine von unsern Vorstellungen tadeln! Es sind dieses nun zwar angenehme Gegenstände, allein in Ansehung der Wahrscheinlichkeit ist es Alles eins; denn der Dichter macht kein Ballet, keine Maskerade daraus, sondern ein Drama, welches der Wahrheit gleichen soll. In Ansehung des Sterbens aber,

welches nicht vorgestellt werden sollte, haben wir außer den vom Lisidejus angeführten Gründen das Ansehen Ben Jonson's selbst, der es in seinen Tragödien vermieden hat; denn sowohl der Tod des Sejanus als des Catilina werden erzählt, ob ich mich gleich nicht enthalten kann, in dem letztern eine Unregelmäßigkeit dieses großen Dichters anzumerken. Er verlegt nämlich in ebendemselben Aufzuge die Scene von Rom zu der Armee des Catilina und von da wieder gen Rom, und überdieses verstattet er nach der Rede des Catilina zu Lieferung des Treffens bis zu der Zurückkunft des Petrejus, der dem Senate die Nachricht davon bringen soll, viel zu wenig Zeit. Ich würde dieses Versehen an ihm, der das πρέπον der Bühne sonst so ängstlich beobachtet, nicht einmal gerügt haben, wenn er nicht selbst gegen den unvergleichlichen Shakespeare wegen eines ähnlichen Fehlers eine ganz außerordentliche Strenge geäußert hätte. Um diesen Punkt von den Erzählungen endlich zu schließen, so darf ich wohl sagen, daß, wenn wir zu tadeln sind, weil wir allzu viel Handlung zeigen, so sind es die Franzosen noch weit mehr, weil sie uns zu wenig davon sehen lassen; ein jeder vernünftiger Scribent sollte daher die Mittelstraße zwischen Beiden beobachten, damit die Zuhörer, wenn man ihnen gar nichts sehen läßt, wenn es sich auch noch so schön ausnähme, nicht verdrießlich gemacht und auch nicht beleidiget würden, wenn man ihnen unglaubliche oder unanständige Dinge zeiget. Ich hoffe, in dieser meiner Rede bereits gezeigt zu haben, daß, ob wir gleich die Gesetze der Komödie nicht so pünktlich erfüllen als die Franzosen, unsere Fehler doch so wenig und so gering, diejenigen Stücke aber, worin wir sie übertreffen, so beträchtlich sind, daß wir mit Recht ihnen vorgezogen zu werden verdienen. Was wird aber Lisidejus sagen, wenn er hört, daß sie selbst durch diese Regeln allzu sehr eingeschränkt zu sein bekennen, deren Uebertretung er an den Engländern getadelt hat. Ich will die Worte des Corneille anführen, die ich am Ende seiner Abhandlung über die drei Einheiten finde: Il est facile aux spéculatifs d'être sévères etc. Die Kunstrichter können leicht streng sein; wenn sie aber nur zehn oder zwölf Gedichte von dieser Art ans Licht stellen wollten, sie würden gewiß die Regeln noch viel weiter ausdehnen, als ich es gethan habe, sobald sie aus der Erfahrung erkennten, was ihre genaue Befolgung für ein Zwang sei, und wie viel Schönes deswegen nicht

auf die Bühne gebracht werden kann. Um, was er hier sagt, ein Wenig zu erläutern, so sind sie eben durch ihre knechtische Beobachtung der Einheiten der Zeit und des Orts und ihre Ununterbrochenheit der Scenen in jene Magerkeit der Intrigue und Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft verfallen, die man an allen ihren Stücken bemerken kann. Wie viel schöne Zufälle können sich nicht ganz natürlich in zwei oder drei Tagen ereignen, die sich in dem Umfange von vierundzwanzig Stunden mit keiner Wahrscheinlichkeit zutragen können! Da hat man doch noch Zeit genug, einen Anschlag reif werden zu lassen, welches unter großen und klugen Leuten, dergleichen meistentheils in der Tragödie vorgestellt werden, in so wenig Augenblicken mit ganz und gar keinem Anscheine von Wahrheit geschehen kann. Ferner sind sie dadurch, daß sie sich so genau an die Einheit des Orts und die Ununterbrochenheit der Scenen binden, nicht selten gezwungen, verschiedne Schönheiten wegzulassen, die man an dem Orte, wo der Aufzug angefangen, nicht zeigen kann, wohl aber sehr gut hätte zeigen können, wenn die Scene wäre unterbrochen und geleeret worden, damit andere Personen an einem vermeintlich andern Orte auftreten können. Denn wenn der Aufzug in einem Zimmer anfängt, so müssen alle spielende Personen Eines oder das Andere daselbst zu thun haben, oder sie können in dem ganzen Aufzuge nicht gezeigt werden, und manchmal verstattet es ihr Charakter gar nicht, da zu erscheinen. Als gesetzt, die Scene wäre in des Königs Schlafzimmer, so muß auch die allergeringste Person in der Tragödie, was sie zu thun hat, nirgends als da verrichten, ob sie sich gleich weit besser in das Vorzimmer oder in den Schloßhof geschickt hätte, nur damit die Bühne nicht leer und die Folge der Auftritte nicht unterbrochen werde. Manchmal verfallen sie hierdurch noch in größere Ungereimtheiten; denn sie unterbrechen die Scene nicht und ändern gleichwohl den Ort, wie es in einem von ihren neuesten Stücken geschehen, wo der Aufzug in einer Straße anfängt, hernach aber fast jeder Auftritt einen besondern Ort erfordert, ob sich gleich die Personen richtig abwechseln &c.

„Und nun sagen Sie mir, ich bitte Sie, was ist leichter, als ein regelmäßiges französisches Schauspiel zu schreiben? Und was ist schwerer, als ein unregelmäßiges englisches, dergleichen Fletcher's oder Shakespeare's Stücke sind? Wenn man sich, wie Corneille gethan, mit einer einzigen kahlen Intrigue begnügen will, die man wie ein schlechtes Räthsel schon ganz

weiß, ehe sie noch halb vorgetragen ist, so können wir ebenso leicht regelmäßig sein als sie. Wenn sie hingegen ein reiches Stück von einer mannichfaltigen Verwicklung machen wollen, wie es Einige von ihnen versucht haben, seitdem Corneille nicht mehr in solchem Ansehen steht, so schreiben sie ebenso unregelmäßig als wir und wissen es nur ein Wenig künstlicher zu verstecken. Daher ist die Ursache auch augenscheinlich, warum noch kein übersetztes französisches Stück auf der englischen Bühne Beifall gefunden hat und auch nie finden wird. Denn unsere Stücke sind in Betrachtung der Anlage von weit mehr Abwechslung und in Ansehung der Ausführung weit reicher an Witz und Einfällen. Es ist auch ein seltsamer Irrthum, wenn man die Gewohnheit, Schauspiele in Versen abzufassen, als etwas, das wir den Franzosen nachgemacht hätten, verschreien will. Wir haben von ihnen nichts geborgt, unsere Stücke sind auf unsern eigenen englischen Stühlen gewebt; in der Mannichfaltigkeit und Größe der Charaktere bemühen wir uns, dem Shakespeare und Fletcher nachzufolgen; den Reichthum und die geschickte Verbindung der Intriguen haben wir vom Jonson, und selbst in den Versen haben wir englische Muster, die weit älter sind als die Stücke des Corneille. Denn ohne unsere alten Lustspiele vor Shakespearen zu gedenken, welche alle in sechsfüßigen Versen oder Alexandrinern, wie sie die Franzosen itzt brauchen, geschrieben waren, kann ich sowohl beim Shakespeare als auch in Ben Jonson's Tragödien manche gereimte Scene weisen: im Catilina und Sejanus nämlich oft dreißig bis vierzig Zeilen hinter einander, außer den Chören und Monologen, welches genugsam zeiget, daß Ben kein Feind von dieser Art zu schreiben war, besonders wenn man seinen Betrübten Schäfer lieset, der bald aus gereimten, bald aus ungereimten Versen bestehet, nicht anders als ein Pferd, das zu seiner Erleichterung mit Paß und Trab abwechselt. Er selbst preiset auch Fletcher's Pastorelle von der getreuen Schäferin an, welche größtentheils in Reimen abgefaßt ist, obgleich freilich nicht in so reinen und fließenden, wie man sie nachher gemacht hat. Und diese Beispiele sind hinlänglich, die Beschuldigung einer knechtischen Nachahmung der Franzosen von uns abzulehnen.

„Doch wieder auf das Vorige zurückzukommen, so kann ich kühnlich behaupten, erstlich, daß wir verschiedene Schauspiele haben, die ebenso regelmäßig sind als ihre und überdieses noch reicher an Intriguen und Charakteren, und zweitens, daß sich in

den meisten unregelmäßigen Stücken von Shakespeare und Fletcher (denn Ben Jonson's sind größtentheils regelmäßig) eine männlichere Einbildungskraft und mehr Geist und Witz zeiget als in irgend einem französischen Stücke. Auch unter Shakespeare's und Fletcher's Werken könnte ich verschiedne zeigen, die beinahe vollkommen richtig angelegt sind, als The merry wives of Windsor und The scornful Lady; doch weil, überhaupt zu reden, Shakespeare, der zuerst schrieb, die Gesetze der Komödie nicht vollkommen beobachtete und Fletcher, der sich der Vollkommenheit mehr näherte, aus Unachtsamkeit manche Fehler beging, so will ich das Muster eines vollkommnen Stücks vom Jonson nehmen, der ein sorgfältiger Beobachter der dramatischen Regeln war, und will von seinen Lustspielen The silent woman dazu wählen, das ich nach den Regeln, welche die Franzosen beobachten, kürzlich untersuchen will."

Ehe es hierzu kömmt, ersuchet Eugenius den Neander, den Charakter ihrer vier vornehmsten dramatischen Dichter zu entwerfen, welches er in Folgendem thut.

„Shakespeare, um mit Diesem anzufangen," sagt Neander, „war von allen Neuern und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig, und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich; er mag beschreiben, was er will, man sieht es nicht blos, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um so viel mehr: er war gelehrt, ohne es geworden zu sein; er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. Ich kann nicht sagen, daß er sich beständig gleich sei; wäre er dieses, so würde ich ihm Unrecht thun, wenn ich ihn mit dem allergrößten unter den Menschen vergliche. Er ist oft platt, abgeschmackt; sein komischer Witz artet in Possen aus; sein Ernst schwellet zu Bombast auf. Er ist allezeit groß, wenn sich ihm eine große Gelegenheit darbietet. Kein Mensch kann sagen, daß er jemals einen würdigen Gegenstand für seinen Witz gehabt hätte, ohne sich alsdenn ebenso weit über alle andere Poeten zu schwingen,

Quantum lenta solent inter viburna cupressi.

Und daher hat auch Hales gar wohl sagen können, daß man nichts Gutes bei irgend einem Dichter finden müsse, welches er nicht beim Shakespeare weit besser zeigen wollte ꝛc.

„Beaumont und Fletcher hatten außer dem Gebrauche, den sie von Shakespeare's als ihres Vorgängers Geiste machen konnten, große natürliche Gaben, die durch gute Studien ausgebildet waren. Beaumont besonders war ein so genauer Kunstrichter in dem dramatischen Theile der Poesie, daß ihm Ben Jonson, so lange er lebte, alle seine Werke zur Beurtheilung unterwarf und, wie man meint, sich seiner Einsichten nicht allein zum Verbessern, sondern auch zum Entwerfen bediente. — Das erste Stück, welches Fletchern und Beaumont in Ansehen brachte, war Philaster; denn vorher hatten sie zwei oder drei Stücke mit schlechtem Glücke geschrieben, wie denn das Nämliche auch vom Ben Jonson erzählt wird, ehe er mit seinem **Every man in his humour** zum Vorschein kam. Ihre Anlagen und Intriguen sind meistentheils regelmäßiger als Shakespeare's, besonders diejenigen, die vor Beaumont's Tode gemacht worden; sie kannten auch den Ton der großen Welt besser und wußten die wilden Ausschweifungen und den geschwinden Witz im Antworten, der den Personen aus ihr eigen ist, so vortrefflich zu schildern und nachzuahmen, als noch kein Dichter vor ihnen gethan hatte. Mit der Laune, welche Ben Jonson von einzeln Personen nachschilderte, gaben sie sich nicht sehr ab, sie stellten dafür alle Leidenschaften und besonders die Liebe ungemein lebhaft vor. Ich bin nicht ungeneigt, zu glauben, daß in ihnen die englische Sprache zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangte; alle Wörter, die man seitdem darin aufgenommen hat, sind mehr zum Ueberflusse als zur Zierde. Ihre Stücke werden itzt am Häufigsten und mit dem meisten Beifall gespielt, durch das Jahr durch immer wenigstens zwei gegen eines von Shakespeare und Jonson; und die Ursache ist, weil in ihren Komödien eine gewisse Lustigkeit und in ihren ernsthaftern Stücken so etwas Pathetisches herrscht, das überhaupt allen Menschen gefällt. Shakespeare's Sprache ist zugleich ein Wenig altvätrisch, und Ben Jonson's Witz kömmt dem ihrigen nicht gleich.

„Ich komme nunmehr auf Jonson. Wenn wir diesen Mann betrachten, als er noch er war (denn seine letzten Stücke sind Träumereien seines Alters), so müssen wir ihn für den gelehrtesten und vernünftigsten Scribenten halten, den jemals ein Theater gehabt hat. Er war der strengste Richter sowohl seiner selbst als Anderer. Man kann nicht sowohl sagen, daß es ihm an Witz gemangelt habe, als vielmehr, daß er sparsam damit umgegangen. In seinen Werken findet man wenig, was man

auszustreichen oder zu ändern Ursach hätte. Witz, Sprache und Humor haben wir in gewissem Maße bereits vor ihm, allein an Kunst fehlte es dem Drama noch in etwas, bis er sich damit abgab. Er kannte seine Stärke besser und wußte sie vortheilhafter zu gebrauchen als irgend ein Dichter vor ihm. Man wird wenig verliebte Scenen, oder wo er Affect zu erregen bemüht gewesen wäre, bei ihm finden; denn sein Geist war zu mürrisch und saturninisch, als daß es ihm damit hätte gelingen sollen, und er sahe auch wohl, daß er nach Männern gekommen, die es in Beidem zu einer mehr als gewöhnlichen Vollkommenheit gebracht hatten. Humor war seine eigentliche Sphäre, und in dieser war es besonders seine Lust, Handwerksleute und dergleichen vorzustellen. Er war mit den Alten, sowohl Griechen als Lateinern, sehr genau bekannt und borgte von ihnen frei und keck; es ist fast kein einziger Dichter oder Geschichtschreiber unter den römischen Scribenten, aus dem er in seinem Sejanus und Catilina nicht etwas übersetzt hätte. Er begeht aber seine Räubereien so öffentlich, daß man deutlich sieht, er müsse durchaus keine Verurtheilung der Gesetze befürchten. Er fällt über die Autores wie ein Monarch her, und was man bei einem andern Dichter für Diebstahl halten würde, das ist bei ihm blos Sieg. Mit der Beute, die er diesen Scribenten abgenommen, stellt er uns das alte Rom nach seinen Gebräuchen, Ceremonien und Sitten so vollständig vor, daß, wenn Einer vor ihm selbst diese oder jene seiner Tragödien geschrieben hätte, wir davon weit weniger bei ihm würden gefunden haben. Wenn er einen Fehler in seiner Sprache hatte, so war es dieser, daß er sie allzu dicht und mühsam in einander webte, besonders in seinen Komödien; vielleicht romanisirte er auch ein Wenig zu sehr, indem er die Worte, die er übersetzte, beinahe ebenso lateinisch ließ, als er sie fand, welches sich für unsere Sprache nicht allzu wohl schicken wollte. Wenn ich ihn mit Shakespearen vergleichen wollte, so müßte ich sagen, daß er ein correctrer Dichter, Shakespeare aber ein größer Genie sei. Shakespeare war der Homer oder Vater unsrer dramatischen Dichter, Jonson war der Virgil, das Muster der sorgfältigen Ausarbeitung; ich bewundre ihn, aber ich liebe Shakespearen."

Hierauf folgt die Beurtheilung des gedachten Stücks vom Jonson, die ich mir bei einer andern Gelegenheit zu Nutze machen werde. Voritzo will ich nur die Erklärung mitnehmen, welche Dryden von dem, was die Engländer Humor nennen,

giebt. Ich erinnere zugleich, daß ich Humor, wo ich das Wort übersetzen will, durch Laune gebe, weil ich nicht glaube, daß man ein bequemers in der ganzen deutschen Sprache finden wird.

„Humor", sagt Dryden, „ist die lächerliche Ausschweifung im Umgange, wodurch sich ein Mensch von allen übrigen unterscheidet. — Die Alten hatten in ihren Lustspielen sehr wenig davon; denn das γελοῖον der alten griechischen Komödie, deren Haupt Aristophanes war, hatte nicht sowohl den Zweck, einen gewissen Menschen nachzuahmen, als vielmehr das Volk durch einen seltsamen Einfall, der meistentheils etwas Unnatürliches oder Unfläthiges bei sich hatte, lachen zu machen. Zum Exempel wenn Sokrates auf die Bühne gebracht ward, so ward er nicht durch die Nachahmung seiner Handlungen, sondern dadurch lächerlich gemacht, daß man ihn etwas begehen ließ, das sich für ihn gar nicht schickte, etwas so Kindisches und Abgeschmacktes, daß es, mit der Ernsthaftigkeit des wahren Sokrates verglichen, ein lächerlicher Gegenstand für die Zuschauer ward. In ihrer darauf folgenden neuen Komödie suchten nun zwar die Dichter das ἦθος sowie in ihren Tragödien das πάθος des Menschen auszudrücken. Allein dieses ἦθος enthielt blos die allgemeinen Charaktere der Menschen und ihre Sitten, als da sind alte Leute, Liebhaber, Bediente, Buhlerinnen, Schmarutzer und andere solche Personen, wie wir sie in ihren Lustspielen finden. Und diese Alle machten sie einander so ähnlich, einen Alten oder Vater dem andern, einen Liebhaber dem andern, eine Buhlerin der andern, als ob der Erste alle Uebrigen von seiner Art erzeugt hätte: ex homine hunc natum dicas. Eben diese Gewohnheit beobachten sie auch in den Tragödien. Was aber die Franzosen anbelangt, ob sie gleich das Wort humeur in ihrer Sprache haben, so machen sie doch nur einen sehr geringen Gebrauch in ihren Komödien und Possenspielen davon, die weiter nichts als schlechte Nachahmungen des γελοίου oder des Lächerlichen der alten Komödien sind. Bei den Engländern aber ist es ganz anders, die unter Humor irgend eine ausschweifende Gewohnheit, Leidenschaft oder Neigung verstehen, die, wie ich schon gesagt habe, einer Person eigenthümlich ist, und durch deren Seltsamkeit sie sich sogleich von allen übrigen Menschen unterscheidet. Wenn dieser Humor lebhaft und natürlich vorgestellt wird, so erzeugt er meistentheils das boshafte Vergnügen, welches sich durch das Lachen verräth, wie denn alle Abweichungen von dem Gewöhnlichen am Geschicktesten sind, es zu

erregen. Das Lachen aber ist dabei nur zufällig, wenn nämlich die vorgestellten Personen phantastisch und närrisch sind; das Vergnügen hingegen ist ihm wesentlich, so wie einer jeden Nachahmung der Natur. In der Beschreibung dieser Humors oder Launen nun, die er an gewissen einzeln Personen bemerkt hatte, bestand das eigentliche Genie und die größte Geschicklichkeit unsers Ben Jonson's."

Zu Ende des Versuchs wird die Unterredung auf den Gebrauch der Reime in den Schauspielen gelenkt, wider welchen sich Crites mit sehr guten Gründen erklärt. „Ich bin der Meinung," sagt er, „daß der Reim in den Schauspielen höchst unnatürlich ist, weil die Unterredung darin als die Wirkung des plötzlichen Denkens vorgestellt wird. Denn das Schauspiel ist eine Nachahmung der Natur, und da Niemand ohne vorhergegangene Ueberlegung in Reimen spricht, so muß es auch auf der Bühne Niemand thun. Die Reden und der Ausdruck können zwar erhabner sein, als sie im gemeinen Leben zu sein pflegen; denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein Mann von vortrefflichem und allezeit bereitem Geiste sehr edle Dinge ex tempore sagen kann. Allein diese edeln Dinge werden doch niemals in Silbenmaß und Reime gefesselt sein, ohne daß er darauf studiret hat. — Und wenn man einwenden wollte, daß man auch ungereimte Verse nicht aus dem Stegreife mache, so sind sie doch deswegen vorzuziehen, weil sie der Natur am Nächsten kommen."

Er wendet hierauf zwei Gründe, die man für den Reim hat brauchen wollen, wider denselben sehr geschickt an. „Man giebt zwar vor," sagt er, „daß die Geschwindigkeit der Antworten in den Scenen, wo Gründe gegen Gründe gesetzt werden, durch den Reim eine besondre Zierde erlange. Allein was kann man sich schwerer einbilden, als daß ein Mensch nicht allein auf den Witz, sondern in der Geschwindigkeit auch auf den Reim denken werde? In des Andern Silbenmaß so einzufallen, daß sich am Ende auch ein ähnlicher Schall mit dem Vorhergehenden findet, ist so ein außerordentliches Glück, daß man die Personen des Stücks wenigstens alle für geborne Poeten halten muß: Arcades omnes et cantare pares et respondere parati; sie müssen die Fertigkeit des Quidquid conabar dicere erlangt haben; sie müssen Verse machen können, sie mögen wollen oder nicht 2c.

„Ferner, sagt man, soll der Reim eine allzu flüchtige und schwelgerische Einbildungskraft zurückhalten und einschränken,

die sich sonst über jede Gegenstände allzu weit ausbreiten würde, wenn ihr nicht die Mühe, welche gute gereimte Verse erfordern, Grenzen setzte. Allein wenn man diesen Grund schon zugeben wollte, so würde er doch nur beweisen, daß man in gereimten Versen besser, aber nicht natürlicher schreiben könne. Und auch dieses läßt sich noch nicht behaupten; denn Derjenige, dem es an Beurtheilungskraft fehlt, seine Einbildung in ungereimten Versen im Zaume zu halten, dem wird sie auch sicherlich in gereimten Versen mangeln; und wer sie hingegen besitzt, der wird den Fehler der Ausschweifung in beiden Arten zu vermeiden wissen. Die lateinischen Verse waren der Einbildung ihrer Dichter ein ebenso guter Zaum, als der Reim für unsere Dichter ist, und dennoch siehet man, daß Ovidius fast von allen Dingen zu viel sagt. Nescivit, sagt Seneca, quod bene cessit, relinquere; wovon er uns das bekannte Beispiel aus seiner Beschreibung der Wasserfluth giebt:

Omnia pontus erat, *deerant quoque litora ponto.*"

Neander sucht auf diese Gründe Verschiednes zu antworten. Er erinnert besonders gegen den letzten Grund, daß Crites das Wort Beurtheilungskraft allzu unbestimmt genommen habe. „Freilich", sagt er, „wird ein Dichter von einer so tiefen, so starken oder vielmehr so untrieglichen Beurtheilungskraft, daß er durchaus keiner fremden Hülfe, sie aufrecht zu erhalten, bedarf, niemals Fehler begehen, er mag in Reimen oder ohne Reime schreiben. Und derjenige gegentheils, der eine so schwache und armselige Beurtheilungskraft hat, daß sie durch kein Hülfsmittel zu bessern oder zu stärken ist, wird elend ohne Reime und noch weit elender in Reimen schreiben. Allein jene Beurtheilungskraft ist nirgends zu finden, und diese dienet zum Schreiben überhaupt nicht. Von der Beurtheilungskraft also zu sprechen, wie sie bei den besten Dichtern anzutreffen ist, so haben auch diejenigen, die das reichste Maß davon besitzen, noch andre Hülfsmittel außer ihr vonnöthen. Wollten Sie zum Exempel wohl sagen, daß ein Mann von gesunder Beurtheilungskraft weder Historie, noch Geographie, noch Moral, um richtig zu schreiben, brauche? Die Beurtheilungskraft ist zwar der vornehmste Werkmeister bei Verfertigung eines Schauspiels, er hat aber noch viel andere untergeordnete Mitarbeiter, noch eine Menge Werkzeuge nöthig, und hierunter, behaupte ich, ist auch der Reim mit zu rechnen. — Kurz, reimen ist zwar die langsamste und beschwerlichste, aber doch die sicherste Weise zu arbeiten."

Neander ist Dryden selbst, wie er nicht undeutlich zu verstehen giebt. Er hatte die wenigen Stücke, die er damals noch für die Bühne gemacht hatte, alle gereimt, und er vertheidiget also seine eigene Sache, indem er dem Reime das Wort spricht. Sobald er aber mehr und geschwinder zu schreiben durch äußerliche Umstände gezwungen ward, setzte er seine Theorie beiseite und opferte, wie wir in der Folge sehen werden, den widerspenstigen Reim reellen Vortheilen auf.

Die Fortsetzung in dem nächsten Stücke.[1])

---

1) Die Fortsetzung unterblieb, da die Theatralische Bibliothek mit dem Vierten Stück zu erscheinen aufhörte. — A. d. H.

XIV.

Entwürfe ungedruckter Lustspiele des italienischen Theaters.[1])

Es ist bekannt, daß die Italiener den größten Theil ihrer Komödien aus dem Stegreife spielen und sich dabei blos nach kurzen geschriebenen Entwürfen richten, in welchen ohngefähr die Intrigue überhaupt, die Anzahl der spielenden Personen, die Folge der Scenen, einige der scherzhaftesten Einfälle und hier und da ein Theaterspiel bemerkt sind; die Ausführung der Rollen wird eines jeden Schauspielers eigener Geschicklichkeit überlassen. Viele von diesen Entwürfen sind sehr alt und haben sich seit undenklichen Zeiten von einer Bühne auf die andere, von einem Acteur auf den andern fortgepflanzt. Und je älter sie sind, desto vortrefflicher sind sie oft; ja, sie scheinen nicht selten Ueberbleibsel alter verlorner römischen Lustspiele eines Plautinischen Kopfes, wenigstens von der geringern Art der Mimen, zu sein; verunstaltete Ueberbleibsel zwar, aber doch Ueberbleibsel. Neuere Komödienschreiber haben sich ihrer auch sehr wohl zu bedienen gewußt, und besonders will man von Molièren wissen, daß er sich ungemein aus ihnen bereichert, und daß er, wenn man ihn zur Wiedererstattung dieses gelehrten Raubes zwingen könnte, der große komische Kopf vielleicht nicht mehr scheinen dürfte, für den er itzt durchgängig gehalten wird. Es ist diese Beschuldigung nicht ganz ohne Grund; nur muß man nicht glauben, daß sie

1) Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758. (XIV.) S. 129—298. — A. d. H.

dem Manne, dem man sie macht, schimpflich sei. Ein komischer Dichter von Molière's Gattung kann ohnmöglich Alles aus seinem Kopfe nehmen; andere Dichter können es weit eher, auch vielleicht andere komische Dichter, deren Personen man es aber auch ansiehet, daß sie alle in einem Gehirne erzeugt worden. Und was bekümmert sich endlich das Publicum darum, wo ein Molière den Stoff, es zu belustigen, hernimmt? Wenn das stehlen heißt, sagt das Publicum, so wollten wir wohl alle komische Dichter höflich ersucht haben, — gleichfalls zu stehlen.

Dieses nun und die Betrachtung, daß wir Deutsche ohne Widerrede unter allen gesitteten Völkern in dieser Art von Poesie die meisten Hülfsmittel bedürfen, haben mich bewogen, die besten Entwürfe ungedruckter italienischer Lustspiele zu sammeln und gleichsam ein Magazin für unsere komische Dichter anzulegen, aus welchem sie sich sicherer und zugleich unschuldiger versorgen können als aus ganzen gedruckten Stücken, die leicht selbst in einer Uebersetzung auf unserer Bühne erscheinen und sie also der Gefahr, verglichen zu werden, aussetzen möchten.

Ich werde mich zwar blos auf das italienische Theater zu Paris einschränken müssen; doch da auf diesem so viel berühmte Schauspieler ohne Zweifel den ganzen Reichthum aller italienischen Bühnen zusammengebracht und ausgeleget haben, so wird meine Sammlung dadurch zwar leichter, aber hoffentlich nicht unvollständiger werden. Ich muß noch erinnern, daß die wenigsten dieser Entwürfe alt sein werden — ich komme zu spät; die alten sind schon verbraucht —, auch daß nicht alle Entwürfe in italienischer Sprache gespielter, sondern nur in dem italienischen Geschmacke abgefaßter Komödien sein werden. Dieses Letztere zwar hätte ich kaum erinnern dürfen; denn wem ist es unbekannt, daß sich die italienischen Schauspieler in Paris gleichsam nationalisiret haben und ebensowohl in der französischen als in ihrer eignen Sprache spielen? Genug, daß es Entwürfe von lauter ungedruckten Stücken sein werden, welche den oben angezeigten Nutzen für unsere theatralischen Dichter haben können.

Die Entwürfe selbst sind theils zu Paris auf einzeln Blättern den Zuschauern zur Nachricht gedruckt worden, theils hat man sie periodischen Schriften, und besonders dem bekannten Mercur, einverleibet. Ein neues Werk aber, welches im Jahr 1756 unter dem Titel: Histoire des théâtres de Paris etc., in sieben nicht kleinen Duodezbänden zu Paris herausgekommen, hat seinen vornehmsten Werth von diesen gesammelten Entwürfen erhalten.

Nachdem ich also auch meine Quellen angezeigt, will ich nun die Entwürfe selbst vorlegen und sie so viel als möglich unter die verschiednen Verfasser zusammenbringen. Der erste von diesen Verfassern sei der ältere Riccoboni.*) Ihm mögen die übrigen, doch ohne alle Ordnung der Zeit, wie sie mir vorkommen, folgen.

1) Le joueur, in drei Aufzügen. Nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 6. December 1718 zum ersten Male aufgeführt.

Der Beifall, welchen dieses Stück erhielt, war ein hinlänglicher Beweis, daß dieser Charakter, welchen Regnard bereits so glücklich auf das Theater gebracht hatte, auch noch von einer andern Seite mit nicht geringerm Glücke vorgestellt werden können. Der neue Spieler war in allen seinen Handlungen Spieler, und der Zuschauer erkannte ihn durchgängig darin. Sein Bedienter war der Einzige, dem die herrschende Leidenschaft seines Herrn für das Spiel bekannt war; seine Gebieterin selbst wußte von dieser seiner Schwachheit nichts, sie bildete sich vielmehr ein, daß er sein einziges Vergnügen an der Weltweisheit und an den schönen Wissenschaften habe, und daß er es nur aus Bescheidenheit und Wohlstand nicht eingestehen wolle. Dahin deutete sie denn auch alle Handlungen, die etwa seine wahre Meinung hätten verrathen können. Die Verwicklung des Stücks war einfach und voller Handlung, deren Feuer sich bis an das Ende vermehrte. Die Fabel war folgende:

In dem ersten Aufzuge ist der Spieler auf dem Punkte, sich zu verheirathen, und der Oheim seiner Braut kömmt mit dem Notarius, ihn den Heirathscontract unterzeichnen zu lassen. Der Notarius verlangt seine Bezahlung von ihm; da er aber Alles die vorhergehende Nacht verloren hat, so weiß er ihn in der Geschwindigkeit nicht besser loszuwerden, als daß er ihm eine goldene Tabatière verspricht und ihn also sehr zufrieden fortschickt. Kaum ist der Notarius weg, so kömmt ein Schuldner, der ihn um fünfundzwanzig Pistolen mahnet, die er ihm ehedem geliehen. Eine neue Verwirrung und neue Complimente; doch der Schuldner bleibt hartnäckig und läßt sich nicht abweisen; was ist also zu thun? Der Spieler giebt ihm seinen Heirathscontract zum Unterpfande und verspricht ihm, daß er ihn vor allen Andern von der

*) Von seinem Leben sehe man das Zweite Stück der Theatralischen Bibliothek, [oben] S. 423, und 461 in der Note.

Mitgift bezahlen wolle. Kurz darauf meldet man seine Gebieterin bei ihm an, und weil er von ihr für keinen Spieler angesehen sein will, so steckt er geschwind ein Spiel Karten, welches auf dem Tische lieget, zu sich in die Tasche. Indem er aber das Schnupftuch herauszieht, reißt er zum Unglücke einen Theil derselben mit heraus, welche seiner Gebieterin vor die Füße fallen, die doch im Geringsten keine üble Auslegung davon macht, sondern ihn mit dem Gebrauche, den Gelehrte gemeiniglich von den Karten machen, auf eine verbindliche Weise entschuldiget. Und für einen Gelehrten hält sie ihn in allem Ernste.

In dem zweiten Aufzuge giebt er seiner Gebieterin ein Festin, und eben als der Ball seinen Anfang nehmen soll, kömmt ein Seeofficier von seinen Freunden dazu. Dieser Mensch hat ganz und gar keinen Geschmack am Tanzen und beredet den Spieler unvermerkt, in ein Seitenzimmer mit ihm zu gehen, um eine Viertelstunde mit einander da zu doppeln. Unser Spieler, der itzt ziemlich bei Gelde ist und das Spiel weit mehr als seine Gebieterin liebt, bittet sie, den Ball unterdessen immer zu eröffnen, mit der Versicherung, daß er den Augenblick bei ihr sein wolle. Er hält ihr auch wirklich Wort, kömmt aber in einer solchen Verwirrung und mit so wilden Augen wieder zurück, daß man leicht errathen kann, er müsse Alles verloren haben. Seine Gebieterin, die nichts weniger als die wahre Ursache seiner Verwirrung und Unruhe vermuthet, zwingt ihn, in diesem peinlichen Zustande eine Menuet mit ihr zu tanzen. Er weigert sich vergebens; sie führt ihm zur Ursache an, daß ihm das Tanzen am Allerersten den philosophischen Streit wieder aus dem Kopf bringen werde, den er ohne Zweifel eben itzt mit seinem Freunde, dem Seeofficier, gehabt habe. Der Spieler, um die wahre Ursache seiner Verwirrung zu verbergen, giebt seiner Gebieterin also die Hand; da aber seine Zerstreuung gar zu stark ist, so unterbricht er nicht selten den Tanz und ist blos mit seinem Verluste beschäftiget. Bald sagt er seinem Bedienten, dem Harlequin, etwas ins Ohr, welches denn nicht selten Verwünschungen seiner selbst sind; bald sucht er überall in seinen Taschen, ob er gar nichts übrig behalten, und endlich überläßt er sich dem Unglücke, das ihm zugestoßen, so sehr, daß er zum Schlusse der Menuet ganz allein auf dem vordersten Theile des Theaters tanzet, indem seine Gebieterin ganz hinten gleichfalls allein tanzet, welches zu einem sehr lächerlichen Theaterspiele wird. Kaum aber hat sich der Spieler aus dieser Verwirrung herausgerissen, als er in eine andere verfällt.

Harlequin, den er vor seinem Verluste zu dem Tracteur geschickt hatte, um ein großes Abendessen nach dem Balle zu bestellen, bringt ihm die traurige Nachricht, daß der verdammte Tracteur eher durchaus nichts hergeben will, bis seine alten Rechnungen bezahlt wären; Alles, was er habe ausrichten können, wäre dieses, daß er den Tracteur mit hergebracht, um selbst mit ihm zu sprechen. Der Tracteur kömmt; der Herr und der Bediente bitten ihn leise und thun ihm alle mögliche Versprechungen: er bleibt unerbittlich. Seine Gebieterin wird unterdessen ungeduldig, siehet nach ihrer Uhr und findet, daß sie stehen geblieben ist; sie giebt sie dem Spieler, um von ihm zu erfahren, ob sie wirklich nicht gehe. Der Spieler nimmt sie und wendet sich wieder zu dem Tracteur, um ihn wo möglich noch zu bewegen; dieser aber, als er die Uhr sieht, fragt ihn geschwind, ob er sie ihm zum Unterpfande geben wolle. Der Spieler hält diesen Einfall für eine Eingebung und sieht sich auf einmal aus seiner Verwirrung. Er giebt ihm die Uhr sogleich, wendet sich zu seiner Gebieterin und sagt ihr, daß ihre Uhr wirklich stehen geblieben sei; wenn sie es aber für gut befände, so wolle er sie diesem Manne (indem er auf den Tracteur zeiget) mitgeben, welcher ohne Zweifel der geschickteste Uhrmacher in dem ganzen Reiche sei. Das junge Frauenzimmer ist es zufrieden, und der Spieler läßt die Uhr dem Tracteur mit den Worten, daß er sie morgen früh nur wiederbringen und seine Bezahlung sogleich dafür erhalten solle.

In dem ersten Auftritte des dritten Aufzuges sieht man den Spieler voller Verzweiflung; nachdem er sich so lange zwingen müssen und sich nun allein befindet, fängt er sein übles Glück nach aller Bequemlichkeit an zu verwünschen und zu verfluchen. Harlequin als ein redlicher Diener nimmt sich die Freiheit, ihm wegen seiner Aufführung Vorstellungen zu machen; allein er fällt ihm sogleich ins Wort und versichert auf das Theuerste, daß er nunmehr fest beschlossen habe, niemals wieder zu spielen; nach diesem Entschlusse fühlet er sich auch wieder in der vollkommensten Ruhe. In eben dem Augenblicke aber verrathen seine Geberden und seine Augen eine innere Verzweiflung, die seinem Vorgeben widerspricht. Unterdessen nimmt er sich doch vor, um die müßige Zeit, die er sonst auf das Spiel verwandt, anderwärts anzuwenden, sich auf die Poesie zu legen. Nachdem er die verschiedenen Gattungen derselben erwogen, so wählt er die dramatisch-komische, weil ihm sowohl die Vortheile als das Vergnügen in die Augen stechen, die ein Verfasser nothwendig genießen müsse, dessen Werke

öffentlich aufgeführet werden und den Beifall des Publicums erhalten. Um seinen Geist nun immer darauf vorzubereiten, so befiehlt er dem Harlequin, ihm ein poetisches Werk zu holen. Harlequin bringt ihm eines, welches den Titel führt: Der Spieler, ein Lustspiel des Herrn Regnard. Kaum aber hat Lelio, so heißt unser Spieler, die Augen auf diesen Titel fallen lassen, als er es zornig wegwirft und die Unverschämtheit der Schriftsteller verwünscht, die sich einen so wackern Mann, als ein Spieler sei, auf die Bühne zu bringen unterstehen dürfen. In eben dem Augenblicke kömmt der Bruder seiner Gebieterin zu ihm und fragt, ob er ihm nicht die Zahlung eines Wechselbriefes von viertausend Livres vorstrecken könne. Lelio bekömmt die Gedanken, daß er sich mit diesem Wechselbriefe vielleicht um so viel eher wieder helfen könne, da sich eben neue Spieler bei ihm eingefunden haben; er macht sich also kein Bedenken, dem Mario, dem Bruder seiner Braut, zu versprechen, daß er es mit Vergnügen thun wolle, und indem er den Wechsel vor sich hat, läßt er sich auch sogleich in das Spiel ein. Der Gläubiger, der in dem ersten Aufzuge vorgekommen, und dem er seinen Heirathscontract zum Unterpfande gegeben, kömmt zu dem Mädchen der Flaminia und fragt sie, ob ihre Gebieterin wirklich den Lelio heirathe. Er läßt sich übrigens nicht lange bitten, ihr zu sagen, daß ihm Lelio zur Versicherung einer beträchtlichen Summe den Heirathscontract eingehändiget habe. Violette giebt sogleich ihrer Gebieterin davon Nachricht; diese aber, die noch immer für den Lelio eingenommen ist, will es nicht glauben und kömmt auch eher nicht aus ihrem Irrthume, als bis sich der Tracteur wieder einstellt, sich entdeckt, ihr die Geschichte des Lelio erzählt und ihn für den entschlossensten Spieler erklärt. Endlich wird sie völlig davon überzeugt, als sie zwei Spieler aus dem Hause des Lelio kommen sieht, die das Silberzeug und die Stoffe, welche sie ihrem Bräutigam geschenkt, mit sich wegtragen. Sie entschließt sich, den Tracteur zu bezahlen, um ihre Uhr wieder zu haben, und verspricht den beiden Spielern, das Silberzeug und die Stoffe einzulösen. Lelio kömmt dazu, voller Verzweiflung wegen seines neuen Unglücks, und findet sich zwischen seiner Gebieterin, dem Oheim und dem Mario, den er um den Wechsel so schändlich gebracht hat. Jeder nimmt von ihm auf die empfindlichste Art, so wie es sein unordentliches Leben verdienet, Abschied, und er bleibt stumm und ohne Verantwortung da stehen. Zu seinem Glücke kömmt noch ein Freund dazu, der ihn aus dieser Verwirrung

reißt; er sei, sagt dieser Freund, im Begriffe, sich einzuschiffen und nach Peru zu gehen, und komme also, von ihm Abschied zu nehmen. Lelio antwortet ihm kein Wort, sondern holet seinen Degen, seinen Mantel und seinen Hut und bietet sich ihm zum Reisegefährten an. Der Freund ist es sehr wohl zufrieden; sie gehen also mit einander ab, nachdem Lelio vorher von dem Harlequin, dem er das Wenige, das ihm noch übrig geblieben, läßt, Abschied genommen und ihn gebeten, seine Gläubiger zu versichern, daß er sie in Peru nicht vergessen wolle.

2) L'Italien francisé, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 30. Junius 1717 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Pantalon. Lelio, dessen Sohn. Harlequin, Bedienter des Lelio. Der Doctor. Silvia, die Tochter des Doctors. Flaminia, des Doctors Nichte. Scapin, der Flaminia Bedienter. Ein zweiter Bedienter der Flaminia, in ein Frauenzimmer verkleidet. Mario und dessen Bedienter Scaramouche. Die Scene ist in Mailand, vor und in dem Hause des Pantalon.

Lelio, ein junger Reicher von Adel, hatte zu Mailand Gelegenheit gehabt, mit Franzosen öfters umzugehen und dadurch an allen französischen Manieren einen außerordentlichen Geschmack bekommen. Diese Neigung ist mit der Zeit so stark geworden, daß das, was anfangs nur ein leichtes Vergnügen war, zu einer herrschenden Leidenschaft angewachsen. Er hat keine andre Ergetzung in der Welt, als daß er dieser galanten Nation nachzuahmen sucht, deren beständiger Anbeter er ist; er schätzet Alles, was sich nicht aus Frankreich herschreibt, für gering und verachtet ohne Unterschied, was Italien Schönes und Vortreffliches aufzuweisen hat.

Pantalon, des Lelio Vater, ist gesonnen, ihn zu verheirathen, und bestimmt ihm ein junges sehr schönes Frauenzimmer von gutem Stande, Namens Silvia, zur Gemahlin; weil er aber wider die Italienerinnen eingenommen ist und glaubt, daß sie voller Fehler und an Annehmlichkeit mit den französischen Damen gar nicht zu vergleichen wären, so will er von dieser Heirath durchaus nichts hören, blos aus der Ursache, weil Silvia keine Französin ist.

Eben da dieses vorgeht, kömmt Flaminia bei ihrem Oheim, dem Doctor, zu Mailand an und erfährt die wenige Achtung, welche Lelio gegen das italienische Frauenzimmer hat, und wie

sehr er hingegen für das französische eingenommen sei. Sie findet sich ungemein dadurch beleidiget, und in der Absicht, die Sache ihres Geschlechts und ihres Vaterlands zu vertheidigen, läßt sie sich dem Lelio unter dem Namen einer Französin, die sich einige Zeit bei dem Doctor aufhalten werde, vorstellen. Dieses giebt dem Lelio, der sich sogleich in sie verliebt, Gelegenheit, seine übertriebene Achtung der Französinnen durch neue Entzückungen an den Tag zu legen und ihre Vorzüge vor den Italienerinnen unendlich zu erheben. Da Harlequin, der schon seit langer Zeit Violetten liebt, seinen Herrn alle Augenblicke von französischen Damen reden und sie so außerordentlich loben höret, so fängt es ihm an zu gereuen, daß er diesem Mädchen sein Wort gegeben, und entschließt sich so wie sein Herr gleichfalls keine Andere als eine Französin zu heirathen. Violette, die über diese Untreue in Verzweiflung geräth, ersucht die Flaminia um ihren Beistand, die sogleich einen von ihren Bedienten als ein Frauenzimmer verkleiden läßt und ihn mit zu dem Lelio nimmt, wo Harlequin, der ihn für eine Französin hält, tausend Ausschweifungen mit ihm begeht. Und dieser doppelte Betrug ist der Inhalt dieser Komödie, deren Verwickelung und Auflösung darin besteht, und die sich endlich mit der Verheirathung der Flaminia und des Lelio endet.

3) Il marito vitioso, in fünf Aufzügen, nach dem italienischen Entwurfe des ältern Riccoboni den 29. Junius 1716 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Pantalon, ein Venetianischer Kaufmann, der sich zu Neapolis niedergelassen, Vater der Flaminia, des Mario und des Silvio. Harlequin und Violette, Bediente des Pantalon. Lelio, Liebhaber der Flaminia. Der Doctor. Scaramouche. Scapin.

Das Stück ist den Sitten von Venedig gemäß abgefaßt, und die Scene liegt in und vor dem Hause des Pantalon.

Pantalon, ein Venetianischer Kaufmann, der sich zu Neapolis niedergelassen, überläßt sich dem Trunke und geräth unter liederliche Leute, die ihn zu einem vollkommenen Trunkenbolde machen. Er versagt seine Tochter Flaminia dem Lelio, der sie heftig liebt, weil er ihn nicht für reich genug hält. Von den zwei Söhnen, welche er hat, Namens Mario und Silvio, nimmt sich der eine der Handlung sehr eifrig an, und der andre will durchaus reisen, wozu aber der Vater seine Einwilligung zu geben sich weigert.

Das liederliche Leben des Pantalon's macht, daß er seine Angelegenheiten gänzlich vernachlässiget, und in der Trunkenheit hat er den Doctor und den Scaramouche beleidiget, die sich deswegen zu rächen suchen. Harlequin liebt Violetten, welche ebenso wie er bei dem Pantalon in Diensten ist; er wird aber von ihr abgewiesen, weil sie den Scapin liebt. Gleichwohl verführt ihn die Liebe, die er zu ihr trägt, daß er ihr seinen Herrn zu bestehlen verspricht, weil er sich Hoffnung macht, nach geschehenem Diebstahle mit ihr davon zu fliehen und sie zu heirathen. Scapin macht sich die Trunkenheit des Pantalon zu Nutze und schiebt ihm anstatt einer Quittung, die er unterschreiben soll, eine Handschrift unter, in welcher er zu der Verbindung des Lelio mit der Flaminia seine Einwilligung giebt. Als der Alte wieder nüchtern wird und gleichwohl seine Unterschrift nicht leugnen kann, geräth er in außerordentliches Erstaunen darüber. Der Doctor, dem Pantalon schuldig ist, um sich wegen des von ihm angethanen Schimpfes zu rächen, läßt alle Waaren aus seinem Lager wegnehmen. Den Augenblick darauf bringt man ihm den Mario geführt, den Scaramouche in einem Zweikampfe verwundet hat, um die ihm gleichfalls von dem Vater erwiesene Beleidigung an dem Sohne zu rächen.

Sein zweiter Sohn Silvio nimmt ihm, als er schläft, den besten Theil seiner Casse und flieht damit fort, die Welt zu durchstreichen. Und damit das Unglück endlich vollkommen werde, stiehlt ihm auch Harlequin, den er allezeit für einen sehr getreuen Diener gehalten, auf Anstiften der Violette eine sehr beträchtliche Summe und giebt sie diesem Mädchen, die ihn aber zum Besten hat und mit dem Scapin davongeht. Pantalon erkennt nunmehr, daß sein liederliches Leben die Quelle aller dieser Unglücksfälle ist, versichert, vom Trinken gänzlich abzulassen, und endiget das Stück durch die Einwilligung, die er zu der Heirath der Flaminia mit dem Lelio ertheilet.

4) L'imposteur malgré lui, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 4. Julius 1714 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Lelio Lindori, ein edler Genueser. Harlequin, dessen Bedienter. Capandro Ardenti, ein Alter. Flaminia, dessen Tochter. Mario, dessen Sohn. Silvia, Schwester des Lelio. Scaramouche, Liebhaber der Flaminia.

Die Scene ist zu Mailand, und dieser Entwurf selbst ist eigentlich aus einem spanischen Lustspiele des Moreto gezogen.

Lelio hatte in Genua, seinem Vaterlande, einen unbekannten Cavalier in einer vertrauten Unterredung mit seiner Schwester Silvia betroffen, sich mit ihm geschlagen und ihn verwundet. Weil er die Folgen dieses Zweikampfs fürchtet, welcher seinen Feinden Gelegenheit giebt, ihn in einen schlimmen Handel zu verwickeln, so flieht er nach Mailand. Als er in dieser Stadt ist, wird er in die Flaminia verliebt, von deren Familie er nichts weiß, und die er auch nicht anders als auf Spaziergängen sehen kann. Unterdessen (und hier fängt sich die Komödie an) trifft Scaramouche, ein vertrauter Freund eines alten Bürgers von Mailand, des Capandro Ardenti, dessen Tochter, die eben gedachte Flaminia, er heirathen soll, den Lelio an. Er wird durch die große Gleichheit, die er an ihm mit einem Porträt des Mario, des Sohnes des Capandro, findet, betrogen und nimmt ihn für eben diesen Mario, den man alle Augenblicke von Lissabon erwartet, wo er sich seit einigen Jahren aufgehalten. Lelio versichert den Scaramouche, daß er sich irre, und bemüht sich vergebens, ihn aus seinem Irrthum zu bringen. Dieser besteht darauf, daß er nothwendig Mario sein müsse, und überredet es auch dem alten Capandro, der sich durch die nämliche Aehnlichkeit hintergehen läßt und ihn zwingen will, sein Sohn zu sein und seine Wohnung bei ihm zu nehmen.

Harlequin, des Lelio Bedienter, ist voller Unwille, daß sich sein Herr diesen Irrthum nicht zu Nutze machen will, der ihm um so viel nützlicher sein könnte, da ihnen das Geld zu mangeln anfängt, weil sie allzu plötzlich abgereiset und die erwarteten Wechselbriefe außen blieben. Er entschließt sich also, die Weigerung seines Herrn durch eine in der Geschwindigkeit ersonnene Fabel wieder gut zu machen. Er erzählt dem Scaramouche und dem Capandro, daß sein Herr durch eine sehr gefährliche Krankheit das Gedächtniß gänzlich verloren habe, so daß man ihm Alles, was er vorher gewußt, wieder von Neuem beibringen müsse. Und gleich diejenigen Dinge, die ihm vorher am Geläufigsten gewesen, würden ihm itzt am Schwersten zu behalten, zum Exempel sein eigener Name und der Name seiner Familie. Dabei habe er sich denn in den Kopf gesetzt, daß er nicht Mario Ardenti, sondern ein gewisser Lelio Lindori sei, der Genua wegen eines gehabten Zweikampfs verlassen habe. Uebrigens spreche er von allen Dingen sehr vernünftig, daß man leicht mit ihm betrogen

werden könne, wenn man nicht die wahren Umstände wisse. Capandro und Scaramouche glauben diese Fabel, und je mehr Mühe sich Lelio also giebt, sie aus dem Irrthum zu bringen, desto hartnäckiger bestehen sie darauf, daß er Mario sei.

Endlich sieht sich Lelio gezwungen, nachzugeben, zwar nicht sowohl wegen des Mangels, in welchem er sich befindet, sondern vielmehr aus Gefälligkeit gegen den Alten, dessen Irrthum ihn zum Mitleiden bewegt, und den er sonst zur Verzweiflung zu bringen besorgen muß. Er folgt ihm also in sein Haus aus bloßer Höflichkeit; als er aber sieht, daß Flaminia des Alten Tochter ist, so verführet ihn die Liebe, in die Erdichtung des Harlequin's mit einzustimmen. Da es ihm sehr schwer wird, seine Leidenschaft zu verbergen, so spielt er nicht sowohl die Rolle eines Bruders als vielmehr eines Verliebten mit der Flaminia. Er widersetzt sich ihrer Verheirathung mit dem Scaramouche und verlangt sie für sich selbst. Die Ausschweifungen, zu welchen ihn seine Liebe bringt, werden auf die Rechnung seines verlornen Gedächtnisses geschrieben. Harlequin weiß sich dieser Erdichtung auch so wohl zu bedienen, daß nicht allein Capandro aus seinem Irrthum nicht kömmt, sondern auch Flaminia selbst nicht weiß, was sie glauben, und ob sie ihn für ihren Bruder oder für ihren Liebhaber halten soll.

Unterdessen kömmt Mario, welches eben der Cavalier ist, mit welchem sich Lelio geschlagen, nach Mailand, stellt sich seinem Vater vor, wird aber nicht erkannt und als ein Betrieger abgewiesen. Auf der andern Seite getraut sich auch Silvia nach ihrem Abenteuer nicht länger in Genua zu bleiben, und da sie erfährt, daß ihr Geliebter nach Mailand gereiset ist, so kömmt sie, ihn daselbst aufzusuchen, und erhält ihren Aufenthalt bei der Flaminia, bei welcher sie Nachricht von ihrem Geliebten einzuziehen hoffet. — Dieses ist nun der ganze Knoten dieses Lustspiels, welches sich endlich mit einer doppelten Heirath zwischen dem Lelio und der Flaminia, und dem Mario und der Silvia beschließt.

5) La métempsycose d'Arlequin, in einem Aufzuge. Nach dem Entwurf des ältern Riccoboni zum ersten Male aufgeführt den 19. Jänner 1718.

Flaminia will durchaus den Mario nicht heirathen, den ihr ihr Vater Pantalon vorschlägt, weil ihr, wie sie sagt, das Andenken des Adonis, dessen Geschichte sie gelesen, viel zu kostbar sei, als daß sie einen Andern lieben sollte. Sie fügt hinzu, ob Adonis gleich todt sei, so zweifle sie doch im Geringsten nicht,

daß seine Seele nach der Lehre des Pythagoras, von der sie völlig überzeugt ist, nicht in einen andern Körper übergegangen sein sollte, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach in den Körper eines Jägers, weil er an der Jagd ehedem so viel Vergnügen gefunden. Nach dem Exempel dieses ihres Liebhabers wolle sie sich auch gänzlich der Jagd widmen, um endlich einmal den liebenswürdigen Jäger, in welchen die Seele des Adonis gefahren, zu finden und ihn zu ihrem Gemahle zu machen. Pantalon ist hierüber in ebenso großer Verzweiflung als Mario, der die Flaminia auf das Zärtlichste liebt, und Beide suchen bei dem Scapin Rath und Hülfe, der sich die Unwissenheit des Harlequin's zu Nutze macht und ihn ohne Mühe überredet, daß die Seele des Adonis in seinen Körper gefahren sei. Er stellt ihn also der Flaminia in der Verkleidung eines Jägers vor und glaubet zuversichtlich, daß sein häßliches Gesicht sie von ihrer seltsamen Grille abbringen werde. Doch weit gefehlt, daß dieser Betrug diese Wirkung haben sollte, so unterhält er vielmehr die Flaminia in ihrem Wahne, und sie beschließt, den Harlequin seiner Häßlichkeit ungeachtet zu lieben, weil sie es aufrichtig glaubt, daß die Seele des Adonis in diesen Jäger gefahren sei. Doch endlich nimmt Scapin auch daher Gelegenheit, sich der Grillen der Flaminia und der Leichtgläubigkeit des Harlequin's noch weiter zu bedienen, und versichert, daß Mars auf die inständige Bitte des Mario den Harlequin verwandelt habe; daß dieser Gott die Verheirathung der Flaminia mit dem Mario durchaus verlange, dabei aber verspreche, daß die Seele des Adonis in den Körper des ersten Kindes, welches aus dieser Heirath entspringen werde, fahren solle. Flaminia heirathet also den Mario. Das Theater öffnet sich, es erscheinen Bauern und Bäuerinnen, welche die Verwandlungen des Narcissus, des Hyacinthus, der Daphne und Clytia vorstellen, und das Stück wird mit Singen und Tanzen beschlossen.

6) **Le père partial**, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 29. Mai 1718 zum ersten Male aufgeführt.

Lelio, ein Edelmann von Ferrara, hatte sich nach dem Tode seiner Frau zu Venedig niedergelassen und seinen Sohn und seine Tochter, Mario und Flaminia, mit dahin gebracht. Die Letzte ist der einzige Gegenstand seiner väterlichen Zuneigung; er hat seine Augen nur für sie, und in allen Stücken ist er ihren Wünschen zuvorzukommen bemüht. Der Sohn hingegen ist der Gegenstand seiner Gleichgültigkeit, ja gar seines Unwillens; er kann ihn

nicht ausstehen. Das Vorurtheil, welches er noch überdieses für die Sitten Frankreichs hat, wo er sich einige Zeit aufgehalten, wird gleichfalls ein Anlaß zur Uneinigkeit zwischen ihm und seinem Sohne. Denn weil dieser blos die italienischen Sitten kennet, so ist er oft ganz anderer Meinung als sein Vater; da ihn hingegen Flaminia, welche ihre Rechnung bei der französischen Freiheit findet, in der Meinung bestärkt, daß dieses die einzige wahre und gute Lebensart sei. Durch diese List hat sie die völlige Freiheit erhalten, die Bälle, Schauspiele und Spaziergänge zu besuchen, und ist also von der Einsamkeit, in welcher das Frauenzimmer sonst gemeiniglich in Italien lebt, weit entfernt.

Ein junger Mensch, Namens Silvio, der in französischen Diensten stehet und nach Bologna gehet, um seinen Oheim da zu besuchen, den er lange nicht gesehen, siehet auf seiner Durchreise durch Venedig die Flaminia auf einem Balle; ihr Witz, ihre Manieren bezaubern ihn, und er wird auf das Heftigste in sie verliebt. Er hatte nicht erfahren können, wer sie sei; denn da sie Französisch sprechen konnte und dieser Cavalier der Gesellschaft als ein Franzose vorgestellet war, so hatte sie sich, um desto mehr verborgen zu bleiben, dieser Sprache bedienet. Unterdessen war er doch so glücklich gewesen, ihre Wohnung zu entdecken, und suchte seit dem Tage alle mögliche Gelegenheit, sie wiederzusehen, als er einst von ohngefähr die Violette, das Mädchen der Flaminia, die auf dem Balle um sie gewesen war, antraf. Er macht sich diesen glücklichen Augenblick zu Nutze, erkundiget sich nach ihrer Gebieterin und bemerkt mit unendlichem Vergnügen, daß sie seiner Begierde, sie wiederzusehen, und selbst seiner Liebe nichts weniger als zuwider ist. Allein Mario, der diesen Cavalier so oft um sein Haus hatte schleichen sehen, kömmt in eben dem Augenblicke mit dem Harlequin, seinem Bedienten, dazu und bezeigt seinen Unwillen gegen die Violette und den Silvio so laut, daß Lelio aus dem Hause herauskömmt, um die Ursache dieses Lärms zu erfahren. Violette entschuldiget sich, und Silvio weiß seine Sachen so gut zu machen, daß Lelio, als er von ihm erfährt, daß er ein Franzose sei, seinem Sohne Verweise giebt und dem jungen Fremden zugleich ungemein viel Höflichkeiten erweiset, ja sich sogar erbietet, ihn seiner Tochter vorzustellen, ob sie sich gleich noch vor ihrem Nachttisch befände. Silvio, der eine solche Gunst nie hätte hoffen dürfen, nimmt das Anerbieten an. Mario will sich dagegen setzen, Lelio aber, den seine Verwegenheit erzürnt, jagt ihn von sich und verbietet ihm, den Fuß wieder in sein Haus

zu setzen. Der vermeintliche Franzose hat also das Vergnügen, seine geliebte Flaminia zu sehen und sich an ihrem Nachttische zu befinden; allein sein Glück wird durch die Ankunft des Pantalon, welches der Schwager des Lelio und der Oheim der Flaminia ist, unterbrochen. Dieser Mann, ein Italiener von altem Schlage, hatte von seinem Neffen Mario erfahren, was bei dessen Vater eben itzt vorgegangen, und kömmt also sogleich, sich näher darnach zu erkundigen, und weil er es selbst sieht, daß man ihm keine Unwahrheit gesagt, so wird er gegen seinen Schwager ungemein aufgebracht. Silvio will sich wegbegeben, und die listige Flaminia, die sich fürchtet, ihr Vater möchte endlich dem Pantalon Recht geben, läßt ein paar erpreßte Thränen fallen und sagt zu ihrem Vater, damit sie ihm den Verdruß, den er täglich mit ihrem Oheim und ihrem Bruder ihretwegen habe, ersparen möge, so sei sie entschlossen, sich ins Kloster zu begeben, und bitte um seine Einwilligung dazu. Lelio wird durch die Thränen seiner Tochter erweicht und sagt seinem Schwager, daß er allein Herr in seinem Hause sein wolle; und ihm dieses zu beweisen, wolle er nicht allein, daß der fremde Cavalier seine Tochter besuchen, sondern sogar zu ihm in das Haus ziehen solle, und wem dieses nicht anstehe, der dürfte nur von ihm wegbleiben. Dieses Compliment setzet den Pantalon und Mario in die größte Verwirrung; das hieß nach ihrer Meinung, den Wolf in die Horden lassen. Sie mußten also auf ein Mittel wider dieses Uebel bedacht sein, allein ihr aufgebrachtes Gemüth verhinderte sie, auf ein gutes zu fallen. Sie beschlossen unter sich, Harlequin solle bei dem Lelio um Verzeihung bitten, damit er ihn wieder in sein Haus aufnehme und Harlequin auf alle Handlungen und Reden des jungen Franzosen und der Flaminia Acht haben könne; allein sie hatten nicht vorher gesehen, daß die zwei Verliebten Französisch mit einander sprechen würden und Harlequin also ebenso wenig ausrichten könnte, als ob er bei ihrem Umgange ganz und gar nicht zugegen wäre.

Unsre zwei Verliebte genossen das Vergnügen, sich zu lieben und es einander zu sagen, in Ruhe; sie hatten sich eine ewige Treue geschworen, als ein unvermutheter Zufall sie bald auf ewig getrennt hätte. Der Doctor, des Silvio Oheim, hatte vernommen, daß man seinen Neffen zu Venedig gesehen habe, und war also von Bologna dahin abgereiset. Weil er den Pantalon kannte, so wandte er sich zu allererst an ihn, um nähere Nachricht einzuziehen; doch da ihm Dieser keine geben konnte, so hatte der

Doctor beinahe die Hoffnung, seinen Vetter zu finden, aufgegeben, als ihm endlich ein bloßer Zufall, was er mit aller seiner Mühe nicht hatte erfahren können, entdeckte: er sahe nämlich den Silvio in das Haus des Lelio gehen und erkannte ihn. Er giebt sogleich seinem Freunde, dem Pantalon, davon Nachricht und bittet ihn, ihm eine Unterredung mit dem Silvio zu verschaffen. Pantalon, der nichts eifriger wünscht, als diesen jungen Menschen von seiner Muhme zu entfernen, bewilliget ihm diese Bitte sehr gern; wie sehr aber erstaunte der Doctor, als er seinen Neffen bei Erblickung seiner in der größten Verlegenheit sahe! Der junge Mensch sahe, daß Lelio zugegen war und auf alle seine Handlungen Acht hatte, und schloß bei sich, wenn er seinen Oheim erkennte, so würde man ihn für einen Betrieger halten und von seiner geliebten Flaminia trennen. Unterdessen drang der Oheim in ihn, er solle antworten, und bald hätte ihn sein Stillschweigen für schuldig erklärt, als ihn Scapin, sein Bedienter, aus dieser Verwirrung reißt. Er nimmt nämlich den Lelio beiseite und sagt ihm, daß dieser ehrliche Mann der Oheim des Silvio nicht sei, sich es aber zu sein einbilde; er sei über den Tod eines Neffen, der in französischen Diensten gestanden, ganz vom Verstande gekommen und hielte seitdem alle junge Leute, welche Französisch sprächen, für diesen geliebten Neffen; weil nun Silvio bereits zu Bologna einmal dieser seiner Thorheit ausgesetzt gewesen, so komme seine Verwirrung nur daher, weil er sich seinen Verfolgungen aufs Neue bloßgestellet sehen müßte. Lelio läßt sich dieses Märchen einreden und findet in der Physiognomie dieses ehrlichen Mannes wirklich etwas Wahnwitziges; endlich aber spricht dieser so gar vernünftig, daß er den Lelio überzeugt, man wolle ihn betriegen; er, der Doctor, sei wirklich der Oheim des Silvio und dieser junge Mensch ein Italiener und ganz und gar kein Franzose. Um sich noch mehr davon zu überzeugen, schlägt Pantalon vor, den Oheim mit dem Neffen allein zu lassen und ihrestheils aus einem nahen Zimmer auf das Betragen zwischen ihnen Acht zu haben. In diesen Fallstrick nun fiel Silvio nicht mehr wie billig. Lelio und sein Schwager überraschen ihn, indem er eben mit seinem Oheim Italienisch spricht, und machen ihn durch ihre Gegenwart ganz verwirrt. Flaminia, die diesen Betrug erfährt, erzürnt sich gleichfalls darüber; allein Silvio weiß sich so wohl zu entschuldigen und sagt ihr so viel zärtliche Dinge, daß sie ihm ohne viele Mühe vergiebt. Da aber gleichwohl die beiden Oheime und Harlequin dabei zugegen sind, so fällt Flaminia auf eine List. Sie sagt

zum Silvio: ob sie gleich eine fremde Sprache redeten, so würden sie doch ihre Geberden und ihr Ton verrathen, wenn sie nicht verdrießliche Geberden und einen erzürnten Ton annähmen, um die Anwesenden dadurch zu hintergehen. Diese scheinen auch wirklich sehr vergnügt darüber zu sein, so erzürnte Geberden zu sehen und einen so erbitterten Ton zu hören, eben da sich unsre zwei Verliebte eine ewige Liebe darin schwören und Beide niemals eines Andern zu sein sich wechselsweise versprechen. Doch Verliebte denken selten weiter als auf das Gegenwärtige, und so war es auch mit den unsrigen. Der Doctor drang in seinen Neffen, mit ihm abzureisen, und Flaminia sahe sich nunmehr auf dem Punkte, den Grafen Antonio wider Willen zu heirathen, dem sie ihr Vater bestimmt hatte. Sie mußten sich also noch einmal sehen, um einander aus der Verwirrung, in der sie sich beiderseits befanden, zu reißen. Es würde aber fast unmöglich gewesen sein, wenn der Witz der Flaminia ihr nicht eine neue List an die Hand gegeben hätte. Sie verlangt den Silvio noch einmal zu sehen, und unter dem Vorwande, ihm die Briefe wieder zuzustellen, die sie von ihm erhalten zu haben vorgiebt, händiget sie ihm einen ein, worin sie ihm Alles vorschreibt, was er nunmehr thun müsse, und dieses zwar in Gegenwart ihres Vaters, ihres Oheims und des Oheims ihres Silvio. Der entzückte junge Mensch geht sogleich ab, um den Anschlag der Flaminia auszuführen, die sich ihrestheils gleichfalls an den Ort begiebt, den sie dem Silvio beniemt hat. Bis hierher war Jedermann zufrieden; allein es ändert sich nun gar bald. Harlequin, welcher die Flaminia auf Befehl des Lelio begleitet hatte, kömmt kurz darauf wieder und meldet ihm, daß sich seine Tochter habe entführen lassen, und zwar von dem vermeinten französischen Cavalier. Was für ein Donnerschlag für ihn, und was für Gedanken fallen ihm nicht zugleich wegen seiner Parteilichkeit bei! Er beweinet eben sein Unglück, als sein Schwager ihm zu melden kömmt, daß er auf dem Wege nach seinem Landgute seine Nichte mit ihrem Liebhaber in einer Gondel angetroffen und sie sogleich angehalten habe; den Entführer habe er auf der Stelle ins Gefängniß bringen lassen, die Nichte aber unterdessen in seinem Hause verschlossen, bis sie ein Weiteres deswegen mit einander verabredet hätten. Lelio bezeiget seinem Schwager seine Dankbarkeit und gesteht ihm seine Ungerechtigkeit gegen seinen Sohn, der eben dazukömmt und von ihm mit aller ersinnlichen Zärtlichkeit empfangen wird. Er bittet für seine Schwester um Gnade; der erbitterte Lelio aber schlägt

sie ihm ab und erklärt, daß er sie durchaus auf Zeit ihres Lebens wolle einschließen lassen, weil es sonst, wie er sich ausdrückt, vielmehr eine Belohnung als eine Strafe für sie sein würde, wenn er sie ihren Liebhaber heirathen ließe.

Es ist etwas Außerordentliches, daß sich eine Komödie ohne Heirath und ohne Freude schließen sollte. Harlequin hält daher auch in dieser den Acteur, welcher abdanken will, auf und fragt ihn, ob die Komödie schon aus sei, und ob er nicht wisse, daß nach den Regeln des Aristoteles ein Lustspiel sich nicht wie ein Trauerspiel mit Traurigkeit und Moral enden müsse; wenigstens hätte der Verfasser den Entführer wieder auf das Theater bringen müssen, damit er oder zum Mindesten sein Bedienter ihren verdienten Lohn erhalten könnten. In eben dem Augenblicke bringen die Sbirren den Scapin, des Silvio Bedienten, geführt, und Harlequin ergreift diese Gelegenheit, die Komödie lustig zu beschließen, fällt über den armen Scapin und über die Sbirren her, prügelt sie Alle tüchtig herum und kömmt endlich wieder vor, dem Parterre zu sagen, daß sich nunmehr die Komödie nach den Regeln schließe.

7) L'Italien marié à Paris, in fünf Aufzügen, von dem ältern Riccoboni, zum ersten Male aufgeführt den 29. November 1729.

Es ist dieses das erste Stück, welches der ältere Riccoboni in Paris verfertigte. Anfangs wurde es nur in drei Aufzügen und in italienischer Sprache gespielet, und zwar bereits im Jahr 1716. Weil es aber vielen Beifall fand, so brachte es der Verfasser selbst ins Französische und erweiterte es zu fünf Aufzügen. De la Grange hat es hernach wieder in drei Aufzüge gebracht und in freie Verse übersetzt, nach welcher Uebersetzung es auch den 15. Junius 1737 abermals gespielt und in ebendemselben Jahre gedruckt worden. Weil aber diese letztere Uebersetzung von dem Originale, welches nie ganz bekannt geworden, in vielen Stücken abgeht, so verdient folgender Auszug aus diesem allhier eine Stelle.

Lelio öffnet die Scene mit Colombinen, dem Mädchen der Clarice. Diese Letztere ist eine Tochter des Pantalon's, und Lelio hat sie zu Paris geheirathet, wo sie von ihrer zartesten Kindheit an erzogen worden. Lelio, der zwar das Land, aber nicht seine Sitten verändert hat, verlangt, daß seine neue Gattin in Frankreich ebenso leben solle, als ob sie in Italien wäre. Claricen will diese Art von Sclaverei, der sie nicht gewohn ist, gar wenig

gefallen, und Lelio verlangt durchaus, daß sie der süßen Freiheit, in deren Besitz das schöne Geschlecht bei uns ist, entsagen soll. Er macht eine sehr satirische Abschilderung gegen die Colombine davon und giebt ihr zum Schlusse eine Liste von allen denjenigen Personen, die er nach seiner neuen Einrichtung aus seinem Hause verbannet wissen will. Singemeister, Tanzmeister, Claviermeister und besonders Putzmacherinnen und Modenhändlerinnen, Alle diese sollen nun und nimmermehr zu Claricen gelassen werden. Vergebens bittet ihn Colombine um Gnade, vergebens macht sie ihm wegen dieses und jenen Artikels Schwierigkeiten: dem Eifersüchtigen scheinet Alles verdächtig, der damit noch nicht einmal zufrieden ist, daß er seiner Gattin diese kleinen Ergetzlichkeiten entziehet, sondern ihr gar ihr Zimmer zu einem undurchdringlichen Gefängnisse und sich selbst zu dem unerbittlichen Kerkermeister desselben machen will. Indeß daß er noch mit diesen gefährlichen Anschlägen beschäftiget ist, kömmt ein Bedienter und sagt, daß der Graf, sein Herr, in Gesellschaft eines Barons und Ritters ihn schicke, um sich zu erkundigen, ob er (Lelio) zu Hause sei. Lelio, der ihm schon, noch ehe er in den Saal getreten, entgegengerufen, daß er nicht zu Hause sei, nennt ihn einen Unverschämten, daß er ihm nicht auf sein Wort habe glauben wollen; doch findet er noch für gut, ihm ein Trinkgeld zu geben, damit er Denen, die ihn geschickt, sagen solle, daß er ihn nicht zu Hause getroffen. Der Bediente nimmt das Geld, geht ab und wird von dem Lelio bis auf die Gasse begleitet. Während der Zeit hat Harlequin, der Bediente der Gräfin, Mittel gefunden, sich bei dem Lelio mit einem Briefe von seiner Gebieterin, den er der Clarice in ihre eigene Hände geben soll, einzuschleichen. Lelio, der den Augenblick dazukömmt, reißt dem Harlequin diesen Brief aus den Händen und eröffnet ihn ohne Umstände. Alle die gewöhnlichen Ausdrücke der Freundschaft, deren sich ein Frauenzimmer gegen das andre bedient, scheinen ihm die zärtlichsten Erklärungen eines Liebhabers an seine Geliebte zu sein, und damit sein Verdruß vollkommen werde, so meldet man ihm noch, daß die Frau Gräfin, der Graf, der Baron und der Ritter an seiner Thüre hielten. Er will sagen lassen, daß Niemand zu Hause sei, zum Unglücke aber hat sich Clarice schon von dieser ungestümen Gesellschaft am Fenster sehen lassen; er bindet ihr also nur ein, den Besuch abzukürzen. Doch er hätte es nicht nöthig gehabt, Claricen diese Sorge aufzutragen; seine Eifersucht richtet es weit besser aus. Jeder Kuß, den man seiner Frau giebt, durchsticht

ihm das Herz; er begeht tausend Ausschweifungen, und nachdem er der ganzen Gesellschaft, sie mag wollen oder nicht, ihren Abschied gegeben, bringt er Claricen wieder in ihr Zimmer und betheuert hoch, daß sie nie mehr herauskommen solle. Dieses, was bisher angeführt worden, ist ungefähr der Inhalt des ersten Aufzuges. Die übrigen enthalten kürzlich Folgendes:

Lelio erfährt, daß sein Schwiegervater Pantalon mit Ehstem eintreffen soll, und besorgt, daß sich Clarice wegen seiner Eifersucht beklagen möge. Er entschließt sich also, ihr mit der Wiedererlangung ihrer Freiheit zu schmeicheln; sie aber macht ihm wegen seiner außerordentlichen Härte Vorwürfe und versichert, daß sie, ihrem Elende ein Ende zu machen, fest entschlossen sei, zu sterben. Lelio, der über diesen Entschluß erschrickt, verspricht ihr, sich in Zukunft gütiger gegen sie zu bezeigen, und bittet sie, um ihr Beweise davon zu geben, von ihm Alles, was sie nur wünsche, zu verlangen. Clarice läßt sich besänftigen und schlägt ihm einen Spaziergang in die Tuileries vor, desgleichen die Oper und die französische und italienische Komödie zu besuchen. Alles das scheint dem Lelio allzu gefährlich; sie bittet ihn also, sie wenigstens auf einen Ball gehen zu lassen, der noch an ebendemselben Tage in einem benachbarten Hause gegeben werde. Weil sie in der Maske da erscheinen muß und sie es gern sehen würde, wenn er sie selbst maskirt dahin begleitete, so ist er es endlich zufrieden. Der Graf, der Baron und der Ritter finden sich gleichfalls auf diesem Balle ein. Clarice tanzt, und Lelio selbst kann sich nicht zu tanzen weigern. Unter dem Tumulte des Balls wird Clarice weggeführt; ihr eifersüchtiger Ehemann suchet sie vergebens, ruft sie überall und hält sie auf immer verloren. Endlich bringt man sie ihm wieder; er empfängt sie als ein grober Eifersüchtiger und schließt sie aufs Neue ein, um einem solchen Unglücke nicht ferner ausgesetzt zu sein. Kurz darauf trifft Pantalon ein und stellt ihm eine vermeintliche Nichte vor. Lelio hat eine Unterredung mit ihr und findet, daß ihre Sitten von den Sitten der französischen Damen so weit entfernt sind, daß er sie vor Vergnügen, sie den italienischen Sitten so ergeben zu wissen, umarmen will; sie aber beweiset ihm die Strenge ihrer Tugend mit einer Ohrfeige, worüber er vollends für Freuden ganz außer sich kömmt. Er steht nicht einen Augenblick länger an, ihr die Aufsicht über Claricen anzuvertrauen, und verspricht dieser Letztern eine völlige Freiheit, nur mit dem Beding, daß sie sich nie aus den Augen der tugendhaften Nichte entferne. Er befiehlt Claricen, sie zu

umarmen und sie aus Liebe für ihn zu küssen. Was aber geschieht? Pantalon entdeckt dem Lelio, daß diese Nichte nichts Anders als ein verkleideter Neffe ist, um vor den Verfolgungen seiner Feinde und der Gerechtigkeit sicher zu sein; er fügt hinzu, daß er zu dieser Verkleidung gezwungen worden, weil er zu Venedig einen Nebenbuhler bei einer gewissen Dame, die er geliebt, erstochen. Plötzlich verläßt Lelio seinen Schwiegervater und eilet, seine Frau von diesem Cavaliere wieder zu trennen; er jagt den Letztern schimpflich aus seinem Hause und verbietet ihm, den Fuß jemals wieder hineinzusetzen. Unterdessen kann Clarice die Verfolgung ihres Mannes nicht länger ausstehen und findet Gelegenheit, zu entfliehen. Sie begiebt sich mit der Gräfin, ihrer Freundin, nach einem Hause zu Chaillot, welches dieser Letztern gehört, und hier ist es, wo sich das Stück schließt. Clarice befindet sich da in guter und lustiger Gesellschaft, man singt, man tanzt; ehe sie sich's aber versehen, wird ihre Lustbarkeit durch die Ankunft des Eifersüchtigen unterbrochen, der mit großem Geschrei seine Frau als ein Gut, daß man ihm geraubet, wiederverlangt. Clarice aber erklärt sich rund und frei, daß sie den Rest ihres Lebens lieber in einem Kloster zubringen als wieder in ihr Gefängniß zurückkehren wolle. Lelio schwört, daß er ihr alle Freiheit, die sie nur wünschen könne, lassen wolle; sie ist zu verständig, als daß sie dieses Anerbieten mißbrauchen sollte; sie verspricht, nie anders als in seiner Gesellschaft auszugehen und bei keiner Lustbarkeit ohne ihm sich einzufinden. Die Aussöhnung kömmt also vermittelst der Gräfin und der übrigen gemeinschaftlichen Freunde zu Stande, und das Stück schließt sich vollends mit Tanzen und Singen.

8) La moglie gelosa, in drei Aufzügen, nach dem Entwurf des ältern Riccoboni.

Dieses ist das Stück, dessen Riccoboni in seiner Geschichte der italienischen Schaubühne selbst gedenket. Er hatte es bereits 1704 in Italien verfertiget, zu Paris aber ward es den 4. Junius 1716 zum ersten Male aufgeführt.

Die Personen sind: Lelio, der Gemahl der Flaminia. Violette und Harlequin, Bediente des Lelio. Mario, ein Freund des Lelio und Liebhaber der Silvia. Silvia, ein Frauenzimmer von Stande aus Genua, die sich von dem Mario entführen lassen. Scapin, Bedienter der Silvia. Pantalon, Vater der Flaminia. Scaramouche, Liebhaber der Silvia und Nebenbuhler des Mario.

Die Handlung der Komödie geht zu Mailand vor, zwischen dem Lelio und der Flaminia, dem Mario und der Silvia, und die Scene ist in und vor dem Hause des Lelio. Die beiden Erstern sind seit einiger Zeit mit einander verheirathet; und ob Lelio gleich es niemals weder an Achtung noch an Zärtlichkeit gegen seine Frau fehlen lassen, die ihn auf das Allerheftigste liebt und von Natur einen sehr argwöhnischen Charakter hat, so kann sie doch nichts beruhigen, sondern die Eifersucht bemächtiget sich bald ihres ganzen Herzens; sie glaubt, daß ihr Mann sie verrathe, und daß die Sorgfalt, mit der er ihr seit einigen Tagen Alles, was er thut, verbirgt, ein ungezweifelter Beweis seiner Untreue sei. Verschiedne Zwischenfälle, die sich während dem Stücke ereignen und auch wohl eine Person unruhig machen könnten, die der Eifersucht am Wenigsten fähig ist, bestärken die Flaminia vollends in ihrem Verdachte.

Mario ist ein alter und vertrauter Freund des Lelio. Er hat zu Genua ein Frauenzimmer von Stande, Namens Silvia, die ihn liebte und von ihren Anverwandten dem Scaramouche, einem Manne von vielem Ansehen, versprochen war, entführt. Nachdem Mario seine Gebieterin eine Zeit lang in einem Kloster verborgen, sahe er sich endlich genöthiget, einen sichern Zufluchtsort gegen die Verfolgungen der Anverwandten seiner Silvia und seines Nebenbuhlers zu suchen. In dieser Verlegenheit flüchtet er nach Mailand zu dem Lelio, der ihn in seinem Hause verbirgt und in einem Cabinette seines Zimmers verschlossen hält, ohne Jemanden in der Welt, auch nicht einmal seiner Frau etwas davon zu sagen. Er fürchtet, das Geheimniß möchte von ungefähr auskommen, wenn Mehrere darum wüßten, und die Anverwandten der Silvia, denen es zu Mailand nicht an mächtigen Freunden fehlt, möchten den Mario in seinem Hause selbst in Verhaft nehmen lassen, wenn sie erführen, daß er sich da verborgen hielte.

So stehen die Sachen, als sich das Stück anfängt. Flaminia, welche über die Veränderung, die sie seit einigen Tagen in dem Bezeigen ihres Mannes bemerkt, und über die Sorgfalt, mit der er ein Cabinet in seinem Zimmer verschlossen hält, unruhig geworden, beschuldigt ihn, daß er eine Mätresse darin verborgen halte. Lelio sucht sie durch Versicherungen seiner Treue zu beruhigen, doch ohne ihren Argwohn auf Unkosten seines Freundes und mit Gefahr, ihn zu verrathen, heben zu wollen. Flaminia erfährt, daß sich ihr Mann alle Tage in sein Zimmer zu essen

bringen läßt, welches sie noch mehr in ihrer Meinung bestärkt. Nichts aber scheint sie mehr von der Untreue ihres Mannes zu überzeugen, als daß sie zu zwei verschiedenen Malen die Silvia in dem Zimmer des Lelio antrifft, wohin sie unter zweierlei Kleidung gekommen war, um Nachricht von ihrem Mario einzuziehen. Unterdessen kömmt Scaramouche in Mailand an und bringt Empfehlungsschreiben an den Lelio mit. Er findet in dem Zimmer des Lelio ein Kleid der Silvia, welches ihr Mario ablegen heißen, weil sie es sonst in Genua getragen. Scaramouche erkennt es für das Kleid seiner Geliebten, und Flaminia, welche die Silvia darin gesehen hat, steht länger nicht an, sie für ihre Nebenbuhlerin zu halten. Sie trifft noch dazu den Lelio und Mario auf eine Art verkleidet und maskirt an, die sie in ihrem Verdachte zu bestärken vermag, und die Dazwischenkunft des Scaramouche verhindert auch den Lelio, ihren Argwohn durch die endliche Entdeckung des ganzen Geheimnisses zu heben. Endlich aber, da sie sich Alle in der größten Verwirrung befinden und Flaminia die ganze Welt von der Untreue ihres Mannes überzeugen zu können glaubt, wird sie selbst von dem schlechten Grunde ihrer Eifersucht überführt. Sie erfährt das Geheimniß, dessen Unwissenheit ihren Argwohn verursacht, und bittet ihren Mann, den sie mit Unrecht beschuldiget, um Verzeihung. Scaramouche ist genöthiget, seine Ansprüche auf die Silvia fahren zu lassen. Mario heïrathet seine Geliebte, und Alles gewinnt einen glücklichen Ausgang.

9) Le sincère à contretems, in einem Aufzuge, von dem ältern Riccoboni, zum ersten Male aufgeführt den 21. October 1717.

Personen: Pantalon, Vater der Flaminia. Lelio, Sohn des Pantalon. Flaminia, Tochter des Pantalon. Mario, Liebhaber der Flaminia. Albert, des Pantalon Freund. Hortense, des Albert Tochter, an den Lelio versprochen. Scaramouche, des Lelio Freund. Harlequin, Bedienter des Pantalon. Die Scene ist in dem Hause des Pantalon.

Pantalon eröffnet die Scene, indem er den Harlequin aus dem Hause jagt, weil er ihn wegen seiner Dummheit und seiner übrigen bösen Eigenschaften, die er ihm vorwirft, unmöglich länger im Dienste behalten könne. Lelio kömmt dazu, tröstet den Harlequin und verspricht, ihn bei seinem Freunde, dem Scaramouche, unterzubringen. Er schreibt ihm daher ein

Empfehlungsschreiben, welches Harlequin mit vielem Vergnügen hintragen will. Lelio, der sich einer außerordentlichen Aufrichtigkeit überall befleißiget, rühmt anfangs in seinem Briefe die guten Eigenschaften dieses neuen Bedienten, kann sich aber doch nicht enthalten, hinzuzusetzen, daß Harlequin ein dummer Teufel, ein Säufer, ein Taugenichts sei 2c. Harlequin händiget den Brief dem Scaramouche ein, der ihn, nachdem er den Brief gelesen, geschwind wieder abweiset und sich wegbegiebt. Pantalon tritt mit seinem Sohne Lelio auf; er sagt ihm gleich anfangs, daß er seine Heirath mit Hortensen, der Tochter des Herrn Albert, richtig gemacht und nun auch die Verbindung der Flaminia mit dem Mario zu Stande bringen wolle.

Pantalon sagt seinem Sohne im Vertrauen, daß er sehr wichtige Ursachen habe, diese beiden Heirathen zu gleicher Zeit vollziehen zu lassen; und zwar sei dieses die vornehmste, weil er wegen des wichtigen Processes, den er itzt habe, dem Mario die funfzigtausend Thaler nicht geben könne, die er ihm als die Aussteuer der Flaminia versprochen, und daß also, um doch sein Wort zu halten, Lelio die Hortense auf das Eheste heirathen müsse, damit das Heirathsgut, welches er mit ihr bekomme, unterdessen dem Mario als die Mitgift der Flaminia gegeben werden könne. Dieses nun, was Pantalon hier seinem Sohne vertrauet, will sich durchaus nicht zu der Aufrichtigkeit schicken, deren sich der Letztere befleißiget; unterdessen verspricht er doch, nichts davon zu sagen, und Pantalon geht ab. Flaminia kömmt hierauf und findet ihren Bruder, der ihr sagt, er habe eben itzt gehört, daß sie den Mario heirathen solle, er könne sich daher nicht enthalten, ihr als ein ehrlicher Bruder zu entdecken, daß Mario allen Arten des Vergnügens sehr ergeben sei und besonders gern allen Frauenzimmern, die ihm vorkommen, Schmeicheleien sage. Flaminia ist zwar über das, was sie von dem Charakter des Mario erfährt, verdrießlich, gleichwohl aber ist es ihr auch lieb, davon Nachricht zu haben, und begiebt sich weg. Nun findet Mario den Lelio; dieser wünscht ihm zu seiner Verheirathung mit der Flaminia Glück und bezeigt, wie viel Vergnügen und Ehre ihm diese Verbindung bringen werde; doch sagt er ihm auch zugleich, daß er als sein Freund und künftiger Schwager ihm unmöglich den Charakter seiner Schwester verbergen könne, die von einer so stolzen und gebieterischen Gemüthsart sei, daß Niemand mit ihr leben könne. Mario dankt seinem Freunde für die ertheilte Nachricht und geht ab. Albert kömmt

mit seiner Tochter Hortense und stellt sie ihm als seine versprochene Braut vor. Nach einigen Höflichkeiten von beiden Theilen bemerkt Albert eine gewisse Verwirrung und fragt ihn um die Ursache. Lelio erwidert, daß es seine Aufrichtigkeit nicht erlaube, ihm etwas zu verbergen, und gesteht ihm geradezu, daß die Aussteuer, die er seiner Tochter mitgeben wolle, aus seinen Händen in die Hände des Mario als die Mitgift für seine Schwester Flaminia, welche Mario heirathe, kommen solle. Pantalon, der dazukömmt, ist nicht wenig erstaunt, seinen schönen Anschlag durch die allzu große Aufrichtigkeit seines Sohnes vernichtet zu sehen. Mario und Flaminia werfen sich ihre beiderseitigen Fehler vor, und Albert sagt dem Pantalon, daß er seiner Tochter keine Aussteuer gebe, damit eine Andere damit ausgesteuert werden könne; ein Jeder geht also höchst mißvergnügt ab, und besonders flucht Pantalon auf seinen Sohn und dessen unzeitige Aufrichtigkeit. Dieser bleibt ganz allein und beschließt das Stück damit, daß er sagt, er könne unmöglich länger in einer Stadt bleiben, wo er die Aufrichtigkeit, deren er sich befleiße, nicht ausüben dürfe; er wolle sich daher an den Hof begeben und da die Kunst, sich zu verstellen, lernen, um in Zukunft weniger aufrichtig zu sein.

10) Le soupçonneux, in drei Aufzügen, von dem ältern Riccoboni, den 29. Jänner 1721 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Lelio. Silvia, dessen Schwester. Harlequin, dessen Bedienter. Pantalon. Flaminia, dessen Tochter. Violette, ihr Mädchen. Der Doctor. Mario, dessen Sohn. Verschiedene Bediente. Die Scene ist in Neapolis.

Erster Aufzug. Das Theater stellt das Zimmer des Lelio vor. Lelio eröffnet die Scene; er ist allein und scheinet unruhig. Er hat zwei Briefe in der Hand, einen von dem Mario, der sich auf dem Lande befindet, und den andern von der Flaminia, seiner versprochenen Braut. Der eine dringt in ihn, seine Heirath mit der Silvia, der Schwester des Lelio, zum Schlusse zu bringen, der andre Brief ist voller Zärtlichkeiten, die dem Lelio ein eitles Romanengeschwätze dünken und seine natürliche Unruhe nicht stillen können. Er sucht das Mittel, in das Herz seiner Geliebten sehen zu können, in sich selbst, schmeichelt sich, es gefunden zu haben, bezeigt, daß er den Mario mit Ungeduld erwarte, auf dessen Beistand er sich bei dieser Gelegenheit Hoffnung macht, und ruft seinen Bedienten Harlequin. Weil

Dieser noch nicht lange bei ihm in Diensten ist, so fragt er ihn nach seiner Familie, nach seiner vorigen Aufführung, und dieses Alles mit so augenscheinlichen Merkmalen des Argwohns, daß Harlequin verdrießlich und unruhig wird und durch seine Unruhe das Mißtrauen des Lelio vermehrt. Er fragt hierauf den Harlequin, wie es um sein Liebesverständniß mit Violetten stehe; Harlequin antwortet, daß er sich glücklich schätze, und sein Herr hält sich über seine dumme Beruhigung auf; doch Harlequin erwidert, daß er sich wohl hüten werde, der Violette einigen Argwohn spüren zu lassen; denn entweder sie liebe ihn nicht, und alsdenn wäre sein Argwohn umsonst, oder sie liebe ihn wirklich, und alsdenn könnte ihr ein unverdienter Argwohn leicht Gelegenheit geben, ihre Gesinnung zu ändern. Lelio findet sich durch die Anmerkung seines Bedienten einen Augenblick betroffen, er fällt aber bald wieder in seinen Charakter und sagt, daß er wenigstens kein Glück zu schmecken wisse, ohne es ganz zu kennen, und daß er daher durchaus seine Gebieterin auf die Probe stellen wolle. Man klopft an die Thüre; Harlequin meldet den Mario an, der vom Lande zurückkömmt. Nachdem Mario hereingetreten, läßt Lelio den Bedienten abgehen und schlägt Jenem vor, der Flaminia einen Liebesantrag zu thun, um ihm hernach hinterbringen zu können, wie er aufgenommen worden, weil er bei seiner angebornen Aufrichtigkeit unmöglich eher ruhig sein könne, als bis er von der Aufrichtigkeit Derjenigen, mit denen er zu thun habe, völlig überzeugt worden. Mario entschuldiget sich mit seiner Liebe gegen die Silvia, mit der ihn diese Verstellung leicht veruneinigen könnte; Lelio aber antwortet, daß er nach der verlangten Probe die Flaminia entweder heirathen oder ihr auf ewig entsagen und den Mario schon wieder mit seiner Schwester aussöhnen und ihre Heirath sogleich zu Stande bringen wolle; da er hingegen seine Einwilligung niemals geben werde, wenn seinem Verlangen kein Genüge geschehe oder ihn Mario gegen die Silvia oder sonst Jemanden in der Welt verriethe. Mario muß sich Alles gefallen lassen, und Lelio geht ab, nachdem er ihm vorher gesagt, daß er der Flaminia antworten wolle, und daß sie seinen Brief durch ihn, den Mario, noch vor Mittage erhalten müsse; er wolle ihr melden, daß er sich unpaß befinde, damit er einen Vorwand habe, sie den ganzen Tag nicht sehen zu dürfen und Mario seine Erklärung desto ungehinderter anbringen könne. Harlequin kömmt wieder auf die Scene und bittet den Mario, ihm einen Herren zu verschaffen; seiner sei allzu argwöhnisch, als

daß man mit ihm leben könne. Mario gesteht es beiseite zu, ermahnt aber den Harlequin, den Lelio nicht zu verlassen, der übrigens ein guter Herr und mit ihm zufrieden sei. Harlequin sagt ihm hierauf, daß ihn Silvia mit ihrem Bruder habe reden sehen und ihn, ehe er weggehe, sprechen wolle. Mario antwortet, Lelio sei itzt in seinem Cabinet und schreibe, diesen Augenblick müsse man sich also zu Nutze machen, und er wolle erwarten, was Silvia zu befehlen habe. Harlequin verläßt ihn, und Mario bleibt wegen dessen, was ihm Lelio aufgetragen, in größter Besorgniß. Silvia kömmt und fragt ihren Liebhaber, ob er die Einwilligung ihres Bruders erhalten habe; Mario erwidert, daß Lelio, bei dem er eben itzt aufs Neue angehalten, den Tag zu ihrer Vermählung noch nicht festgesetzt, sondern ihm nur versichert habe, daß sie mit seiner Vermählung an einem Tage zu Stande kommen solle. Lelio kömmt dazu, sieht sie mit einander reden und schöpft Verdacht. Harlequin, der mit ihm hineintritt, sagt, ohne Zweifel werde Mario seiner Schwester die öffentlichen Neuigkeiten des Krieges erzählen. Lelio antwortet ihm mit einem gezwungnen Lächeln, daß er sehr daran zweifle; er ziehet den Mario darauf beiseite, und Dieser versichert ihm, daß er wegen des Bewußten alle Verschwiegenheit beobachtet. Lelio, ohne sehr beruhiget zu sein, giebt ihm den eben itzt geschriebenen Brief. Mario geht mit einem Complimente gegen die Silvia ab und bittet sie leise, wegen ihrer Heirath in den Bruder zu dringen. Lelio, der sie beobachtet, sagt zu dem Harlequin, daß Mario ohne Zweifel seine Schwester bitte, ihm von ihrer gehabten Unterredung nichts zu sagen. Harlequin ist aus Gefälligkeit seiner Meinung, und Lelio dringt hierauf in seine Schwester, ihm nichts von dem zu verhehlen, was ihr Mario gesagt habe. Sie erröthet und gehorcht; Lelio wird dadurch noch unruhiger, will noch mehr wissen und droht ihr, ihre Heirath mit dem Mario zu verhindern, wenn sie nicht Alles aufrichtig bekenne. Harlequin ist auf seines Herrn Seite, und Silvia, die nichts weiter zu sagen weiß, geht mit Thränen ab. Doch hat Lelio seinen Verdacht noch nicht verloren, sondern ruft vielmehr, indem er hitzig auf- und abgeht: Mir! mir einen solchen Streich zu spielen! — Uns! sagt Harlequin, ihn nachäffend. Ich dachte es wohl! setzt Lelio hinzu. O, wahrhaftig, sagt Harlequin, wir können so gut betriegen wie sie, und uns soll man so leicht nichts weismachen! Indem wird an die Thüre geklopft; Pantalon und der Doctor treten herein und sagen dem

Lelio, daß sie den Augenblick, sich mit ihm näher zu verbinden, ungeduldig erwarteten; Pantalon nämlich soll sein Schwiegervater und der Doctor der Schwiegervater seiner Schwester werden. Lelio dankt ihnen, und da sie hinzusetzen, daß ihre Kinder ihm wegen seiner Uneigennützigkeit verbunden sein müßten, weil sowohl er als seine Schwester reichere Gatten leicht hätten finden können, so giebt Lelio zu verstehen, daß ihm alle diese Complimente verdächtig vorkommen; ja, da die zwei Alten noch weiter in ihn dringen, einen gewissen Tag festzusetzen, so antwortet er ihnen gar nicht, fordert von dem Harlequin seinen Hut und Degen und geht fort. Pantalon und der Doctor erstaunen darüber, und da sie den Harlequin um die Ursache dieses kaltsinnigen Bezeigens fragen, spielt er die Rolle seines Herrn nach, nimmt seinen Hut, seinen Gürtel, und was er sonst braucht, vom Tische und verläßt sie ohne alle Umstände. Sie laufen ihm nach, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. Das Theater stellt die Gasse vor, in welcher Pantalon wohnet. Mario tritt auf und ist in der größten Verlegenheit, daß er etwas thun soll, was mit allen seinen Neigungen streitet, klopft aber doch an die Thüre des Pantalon an. Flaminia kömmt heraus, mit ihm zu sprechen; Violette ist bei ihr, die Mario wieder hineinzuschicken bittet. Hierauf, nachdem er ihr den Brief des Lelio übergeben, fängt er an, sich in sie verliebt zu stellen, und thut dieses auf eine sehr ungeschickte Weise. Endlich sagt er beiseite, daß er unmöglich länger eine falsche Person spielen könne; er wirft sich der Flaminia zu Füßen und bittet sie, das, was er ihr entdecken wolle, verschwiegen zu halten. Sie verspricht es, und er erzählt ihr die Thorheit seines Freundes, die er seiner Zärtlichkeit beimißt, und die sie ihm um so viel mehr verzeihen müsse, da Lelio ihre und seiner Schwester Heirath ohne Anstand vollziehen wolle, sobald ihm in diesem Stücke ein Genüge geschehen. Flaminia hört ihm ruhig zu; indem sie ihm aber antwortet, geräth sie in solche Hitze, daß ihm wegen seines Geheimnisses bange wird und er sie, sein Unglück nicht zu machen, beschwören muß. Sie besänftiget sich und sagt ihm, sie besorge es nicht heute zum ersten Male, daß sie die Gemüthsart des Lelio unglücklich machen werde; sie wolle daher ihre Maßregeln nehmen, ohne daß ihm Lelio etwas vorwerfen könne; er solle ihm nur unterdessen sagen, daß seine Liebeserklärung übel aufgenommen worden, und sich selbst eine Antwort, wie er glaube, daß sie sich am Besten schicke, erdenken.

Mario dankt ihr und geht, den Lelio aufzusuchen. Flaminia ist noch voller Unwillen und ruft Violetten. Sie erzählt ihr Alles, denket auf Mittel, sich zu rächen, und bittet sie, gleichfalls darauf bedacht zu sein. Harlequin kömmt, Violetten zu besuchen, und erzählt ihr, daß ihn Lelio argwöhnisch gegen sie machen wollen; Violette geräth darüber in Zorn, und ihre Gebieterin sagt ihr ins Ohr, daß ihr ein Mittel, sich zu rächen, beifalle; sie setzt hinzu, sie wolle dem Mario schreiben, daß sie ihn gern die folgende Nacht sprechen möchte, Violette solle unterdessen sich des Harlequin's versichern, damit man von allen Tritten und Schritten seines Herren Nachricht haben könne. Nachdem Violette wider den Lelio genug losgezogen, schlägt sie dem Harlequin vor, sie, wenn es Nacht geworden, zu besuchen, doch mit der Vorsicht, sich zu verkleiden; sie wolle ihn, sagt sie, nahe an dem Zimmer verbergen, wo sich ihre Gebieterin mit dem Mario unterhalten werde; wenn Mario alsdenn weg sei, würden sie Zeit genug haben, mit einander zu plaudern. Harlequin findet diese Einrichtung sehr vernünftig, nur befürchtet er, sein Herr werde ihm nicht auszugehen erlauben; unterdessen verspricht er doch, sein Bestes zu thun. Violette wünscht sich *beiseite* einen glücklichen Fortgang dieser Intrigue, blos um das Vergnügen zu haben, den Lelio eifersüchtig zu machen und sich dadurch an ihm zu rächen. Harlequin, der seinen Herren mit dem Mario kommen sieht, gehet ab, sich zu verkleiden. Mario stattet dem Lelio von dem, was er ihm aufgetragen, Bericht ab, erzählt, wie strenge sich Flaminia gegen ihn erzeigt habe, und wünschet seinem Freunde von Herzen Glück. Lelio glaubt ihm bald, und bald ist er wieder mißtrauisch, endlich hält er es für völlig ausgemacht, daß die vorgegebene Liebe des Mario der Flaminia nicht mißfallen habe, und verläßt ihn also voller Unruhe. Mario ist in der größten Verwirrung, und eben kömmt Violette und bringt ihm den Brief ihrer Gebieterin, mit Bitte, dem Lelio davon Wind zu geben. Sie versichert ihm, daß der Dienst, welchen er der Flaminia hierdurch erweise, ihm auf keine Weise nachtheilig sein solle; er verspricht, zu gehorchen, gehet ab, und Violette begiebt sich gleichfalls sehr vergnügt weg. Das Theater verändert sich und stellt das Zimmer des Lelio vor. Man sieht, wie Harlequin daselbst unter verschiednen Verkleidungen wählet, wie er sich entschließet, zwei auf einmal zu nehmen, um desto unerkenntlicher zu sein, und sich wirklich in dieser Absicht auszukleiden anfängt. Lelio überrascht ihn in dieser Beschäftigung und fragt ihn, was er machen will.

Harlequin bekennt ihm, daß Violette ihn zu sich bestellt habe, und bittet ihn bald mit Weinen, bald mit Lachen, sein gutes Glück nicht zu verhindern. Lelio verspricht es ihm, sagt aber, daß es noch nicht Nacht sei und er also noch Zeit genug habe, sich zu verkleiden. Harlequin umarmet seinen Herrn und macht verschiedne freudige Lazzis. Indem tritt ein Bedienter herein, der dem Lelio einen Brief vom Mario bringt, in welchem ihm Dieser meldet, daß Flaminia ihn (den Mario) zu einer nächtlichen Unterredung gebeten habe, daß er gehindert worden, ihm mündlich davon Nachricht zu geben, und daß er ohne seine Einwilligung nichts unternehmen wolle. Lelio schließt hieraus, daß er die Flaminia mit Recht in dem Verdacht gehabt habe, daß ihr die Liebe des Mario nicht mißfalle und er folglich nicht so sehr geliebt werde, als man es ihm bereden wolle. (Der Schauspieler muß hier wohl Acht haben, daß er Unruhe, aber nicht Eifersucht verrathe, und eben diesen Unterschied zwischen beiden soll der Verfasser dieses Stücks, welcher die Rolle des Lelio selbst spielte, unnachahmlich beobachtet haben.) Lelio fasset den Entschluß, dem Mario zu schreiben, daß er die Einladung der Flaminia annehmen und ihm morgen davon Nachricht geben solle. Er ruft, fordert von dem Harlequin die nöthigen Dinge zum Schreiben und unter andern auch Licht. Licht? sagt Harlequin ganz freudig; also ist es Nacht? — Nein, antwortet Lelio; sondern ich brauche nur Licht. Harlequin bringt ihm Alles, was er gefordert hat; sein Herr schreibt, versiegelt den Brief, giebt ihn dem Bedienten des Mario, fertiget ihn ab, steckt den Brief des Mario zu sich und sagt, daß ihm eben eine gute List beigefallen sei. Harlequin findet, daß die Nacht diesesmal länger außen bleibe als gewöhnlich. Lelio sieht ihn mit einem kaltsinnigen Blicke an und wirft ihm vor, daß er ihm nicht die Art und Weise vertrauet habe, wie ihn Violette in das Haus hineinbringen wolle. Harlequin antwortet ihm, daß sie ihn an der Thüre erwarten werde, und wiederholt Alles, was man in der vorigen Scene zwischen ihm und der Violette vorgehen sehen. Alle Augenblicke aber unterbricht er seine Rede, indem er sagt, es sei Nacht, er müsse fort. Lelio hält ihn jedesmal auf; endlich kehrt sich Harlequin um, macht eine Verbeugung und spricht: Ha! sein Sie willkommen, gnädige Frau Nacht! Ich wünsche Ihro Gnaden eine gute Nacht. Und hierauf will er mit Gewalt fort, Lelio aber hält ihn nochmals zurück und sagt, weil er selbst diese Nacht ausgehen wolle, so müsse er (Har-

lequin) zu Hause bleiben. Er läßt sich auch durch die Bitten des Harlequin's im Geringsten nicht bewegen, sondern sagt, daß er ihn sogar, um sich seines Gehorsams zu versichern, verschließen werde; weil es aber noch Tag ist, so geht er, seiner Schwester zu sagen, daß sie ihn nicht erwarten dürfe, und läßt sich in der Absicht den Mantel umgeben, den Harlequin, sich zu verkleiden, zurechtgelegt hatte. Er geht ab, Harlequin, voller Verzweiflung, macht sich den Augenblick zu Nutze, Violetten von dieser Verhinderung Nachricht zu geben. Das Theater verändert sich und stellt eine Straße vor. Flaminia erscheint und sagt Violetten, daß Lelio bei einer so gegründeten Ursache zum Verdacht sie ganz gewiß ausspioniren werde. Harlequin kömmt dazu, und Flaminia geht beiseite, damit ihn Violette desto ungehinderter ausfragen kann. Sie empfängt ihn mit vielen Liebkosungen; anfangs will er sich trösten und fängt an, mit ihr zu lachen, bald aber erzählt er ihr sein Unglück weinend und macht sich geschwind davon, weil er sieht, daß es Nacht wird. Flaminia kömmt wieder zu Violetten und sagt, daß sie Alles hinter der Thüre gehört habe, und daß ihr ein Mittel beigefallen sei, wie sie sich an dem argwöhnischen Lelio rächen könne. Sie sehen Licht kommen und begeben sich weg. Der Doctor und Pantalon erscheinen; Dieser hat eine Laterne in der Hand und sagt Jenem, daß er wohl bei ihm zu Abend speisen wolle, nur müsse er es vorher in seinem Hause melden. Er ruft Violetten, sagt, daß sie mit dem Abendessen nicht auf ihn warten sollen, und geht mit seinem Freunde fort. Lelio erscheint in einen Mantel eingehüllet; er verbirgt sich in einen Winkel, siehet die beiden Alten in das Haus des Doctors hineingehen, nähert sich dem Hause des Pantalon's und ruft Violetten, die sich stellt, als ob sie ihn für den Harlequin halte. Nach verschiednen Lazzis von beiden Seiten empfiehlt er ihr mit leiser Stimme, ja wohl Acht zu haben, daß sie nicht durch irgend ein Licht verrathen würden. Indem kömmt gleich Flaminia, die ein Licht in der Hand hat; sie will sich nach dem Fortgange ihres Anschlages erkundigen; Violette läuft ihr voller Zorn entgegen und schmählt, daß sie so ungeduldig und unvorsichtig ist, sie zu so unrechter Zeit zu beleuchten. Flaminia begiebt sich weg. Violette sagt zu dem Lelio, daß sie das Licht aus dem Zimmer genommen habe, in welches sie ihn führen wolle; sie nennt ihn beständig Harlequin, läßt ihn zu der Thüre hinein, die mitten auf dem Theater ist, und schließt nach ihm zu. Flaminia kömmt abermals wieder, mit einem Wachslichte in der

Hand, ruft Violetten und schilt, daß sie itzt allein und ohne Licht in dem Zimmer sei, da sie vielmehr den Mario an der Thüre erwarten sollte. Sie befiehlt ihr, um so viel mehr zu eilen, weil sie von dem Balcon Einen vorbeigehen sehen, von dem sie glaube, daß er es gewesen sei. Inzwischen aber geben sie einander mit Zeichen zu verstehen, daß Lelio dort eingeschlossen sei und sie also leise reden müßten. Violette geht, den Mario zu erwarten, und Flaminia bleibt allein und wünschet sich heimlich zu ihrer bevorstehenden Rache Glück. Mario kömmt; Flaminia begegnet ihm sehr hart und sagt, daß sie ihn nur deswegen habe rufen lassen, um ihm zu verbieten, jemals wieder vor ihre Augen zu kommen. Er geht dem Ansehen nach in der größten Bestürzung fort, und Flaminia fährt nach seinem Abtritte fort, vor sich theuer zu versichern, daß sie nie einen Andern als den Lelio lieben werde. Dieser hört es, macht ein Geräusch und will sich vor Freuden zu den Füßen der Flaminia werfen; Flaminia aber thut, als ob sie furchtsam wäre und einen Dieb zu hören glaubte, und ruft um Hülfe. Alle Bediente aus dem Hause kommen bewaffnet herzu; sie befiehlt ihnen ganz laut, sich eines Diebes zu versichern, der in dem nächsten Zimmer verschlossen sei, leise aber sagt sie, daß sie Alles, was sie ihnen befohlen habe, ja wohl beobachten und es genug sein lassen sollten, ihm Furcht einzujagen. Man öffnet die Thüre; Lelio dringt heraus, rennt die Bedienten übern Haufen, einer von ihnen thut einen Pistolenschuß in die Luft, der vermeinte Dieb verlieret Hut und Perrücke und macht sich davon.

Dritter Aufzug. Die Bühne stellt das Zimmer des Lelio vor. Harlequin liegt auf einem Tische und ist eingeschlafen. Er träumt und glaubt mit Violetten zu sprechen. Er bewegt sich und fällt herunter; er erwacht darüber, sucht Violetten, und da er sie nicht findet, merkt er endlich, daß er geträumt und der Tag ihn aufgeweckt habe. Lelio tritt herein. Harlequin erkennt ihn nicht sogleich und fürchtet sich vor ihm; nach einer Menge Lazzis erkennt er ihn endlich und fragt, was er mit seinem Hute und seiner Perrücke gemacht habe. Lelio giebt seinen Verlust einem heftigen Winde Schuld, der sie ihm weggenommen. Indem wird an die Thüre geklopft, und Harlequin bringt einen Bedienten der Flaminia hereingeführt, der dem Lelio einen Brief giebt, in welchem sie ihm meldet, daß ihr ein großer Verdruß zugestoßen, und daß, wenn ihre Heirath nicht noch diesen Tag zu Stande käme, sie sich morgen auf Zeitlebens in ein Kloster einschließen wolle. Lelio schmeichelt sich, daß die

Liebe des Mario ohne Zweifel dieser große Verdruß sei, und sagt zu dem Bedienten, daß er ihr sogleich selbst die Antwort bringen wolle und sie unterdessen versichern lasse, daß er alle Augenblicke bereit sei, ihr zu gehorchen. Er erkundiget sich bei dem Bedienten nach der Gesundheit seiner Gebieterin; dieser antwortet, daß sie sich nicht allzu wohl befinde, weil sie sich von dem Schrecken noch nicht erholt, den sie vergangene Nacht gehabt habe, indem man einen Dieb bei ihr eingeschlossen gefunden, der seinen Hut und seine Perrücke in Stiche gelassen. Das muß also, sagt Harlequin, eine sehr unglückliche Nacht für die Hüte und Perrücken gewesen sein. Sein Herr befiehlet ihm zu schweigen und fertiget den Bedienten der Flaminia ab. Harlequin fängt wieder an, von den Hüten und Perrücken zu reden, Lelio wird ungeduldig; indem wird angeklopft, und der Doctor tritt mit dem Pantalon herein. Die zwei Alten liegen dem Lelio aufs Neue an, den Tag zu seiner und der Silvia Verheirathung festzusetzen; er antwortet, er sei bereit, zu schließen, und wolle ihnen mit seiner Schwester zu dem Pantalon folgen, wo sie den Notarius könnten hinkommen lassen. Silvia kömmt hierauf und sagt ihm, daß sie ihn im Traume in großer Noth, unter wilden Thieren gesehen habe, die ihn zerreißen wollen. Lelio gestehet vor sich, daß es diesem Traume nicht ganz an Wahrheit fehle. Mario kömmt dazu, grüßet die Silvia und ziehet den Lelio beiseite und erzählt ihm, daß er seinetwegen sehr gemißhandelt worden. Lelio unterbricht ihn und sagt, er wisse bereits Alles und werde ihm die Ruhe seines künftigen Lebens zu danken haben. Mario und Silvia dringen wegen ihrer Verbindung in ihn; er sagt ihnen, was er eben itzt mit dem Pantalon und dem Doctor abgeredet habe, und sie fallen ihm Beide um den Hals. Auch ich? sagt Harlequin, auch ich werde Violetten heirathen dürfen? — Ohne Zweifel, antwortet Lelio, und Harlequin fällt ihm gleichfalls um den Hals. Die Umarmungen fangen von Neuem an, und so gehen sie endlich mit einander ab. Das Theater verändert sich und stellt die Straße vor, wo Pantalon's Haus ist. Man erblickt den Doctor, den Pantalon und den Notarius, die auf das Haus zueilen, damit sie Lelio finden und keinen Verdacht zu irgend einem Argwohne haben möge. Doch Lelio, Silvia und Mario holen sie noch ein, und sie gehen Alle zusammen hinein. Das Theater verändert sich abermals und stellt das Zimmer der Flaminia vor, wo sie zu Violetten sagt, daß sie noch gar nicht wisse, wie sie mit dem Lelio ohne Nachtheil

des Mario werde brechen können. Violette giebt ihr den Brief des Mario an den Lelio, den Dieser, als er sich davonmachen müssen, verloren hatte. Flaminia lieset ihn mit großer Freude und sagt, daß sie ihn sehr gut werde brauchen können. Indem kommen die Väter und die Liebhaber dazu. Man unterzeichnet die beiden Contracte. Flaminia bemächtiget sich derselben, giebt dem Mario den, der ihn angehet, wirft dem Lelio seinen Argwohn und sein beschimpfendes Verfahren vor, welches sie durch den Brief, den er bei seiner Flucht verloren, erfahren habe, und zerreißt den Contract, den sie kurz zuvor unterzeichnet hatte. Pantalon billiget das Verfahren seiner Tochter und begiebt sich mit ihr weg. Lelio bleibt ganz verwirrt; Silvia tröstet ihn und giebt ihm den Rath, in Zukunft nicht mehr so argwöhnisch zu sein. Lelio aber nimmt sich im Zorne vor, es mehr als jemals zu sein; denn, sagt er, dieser Brief enthält eine Verrätherei, gegen die ich nicht genug auf der Hut gewesen bin. In Zukunft will ich mich auch vor dem Hunde und der Katze in dem Hause in Acht nehmen und auch meinem Hemde nicht mehr trauen. Er gehet voller Wuth ab. Mario und Silvia folgen ihm in der Absicht, ihn mit Flaminien wieder auszusöhnen, und Harlequin sagt, er wolle gehen und sehen, ob die Thorheit seines Herren auch nicht seiner Heirath Unglück gebracht habe, womit die Komödie sich endet.

11) **Les erreurs de l'amour, ou Arlequin notaire maltraité,** in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni zum ersten Male aufgeführt den 23. Mai 1717.

Lelio liebt die Silvia und wird wieder von ihr geliebt, und Flaminia liebt den Lelio, der sie aber nicht liebt. Sie verfolgt ihn also überall, wo sie ihn mit der Silvia zusammen findet, und dieses unter verschiedenen Verkleidungen; kurz, sie thut Alles, was die Eifersucht einem Frauenzimmer eingeben kann. Harlequin, der als ein Notarius verkleidet erscheinet, wird ausgeprügelt und lacht, als ob er toll wäre, weil sich Die, die ihn prügeln, wie er sagt, in der Person irreten. — Das Stück war nach den Sitten von Venedig eingerichtet.

Coypel.*)

1) L'éducation perdue, in einem Aufzuge. Von dem Herrn Coypel entworfen und den 23. Octobr. 1717 zum ersten Male aufgeführt.

Ein italienischer Herr, Namens Lelio, hat aus seiner Ehe nicht mehr als ein einziges Kind, welches ein Sohn ist, den er bei einer Müllerin auf dem Lande in die Kost gegeben. Als er nach der Zeit Wittwer wird, will er diesen seinen Sohn, den er Mario nennen lassen, wieder zu sich nehmen, und da er eine Kette und das Porträt seiner Mutter, welches Beides er ihm um den Hals gehangen, als er ihn in die Kost gethan, nicht bei ihm findet, so fragt er die Müllerin nach der Ursache, die ihm denn sagt, daß sie das Eine wie das Andre verloren habe. Lelio glaubt ihr und nimmt den Sohn, den sie ihm vorgestellt und er für den seinen hält, mit. Auf seinem Rückwege findet er ein Kind an dem Ufer des Flusses von dem Alter seines Sohnes, und das viel Artigkeit zeiget; er erbarmt sich über dieses Kind, nimmt es mit und läßt es mit seinem Sohne unter dem Namen Lindori zugleich erziehen. Bei dem Lindori schlägt die Erziehung sehr wohl an, und seine Aufführung ist ungemein sittsam, da hingegen Mario ein liederlicher Wildfang wird. Lindori macht mit der Silvia, der Tochter des Pantalon's, der sie mit dem Mario verheirathen will, weil ihn Lelio darum angesprochen, Bekanntschaft. Ehe aber Pantalon seine Tochter den Mario zu heirathen zwingen will, erkundiget er sich vorher bei dem Harlequin, dem Bedienten des Mario, wegen der Aufführung seines Herren. Harlequin, in einer Kleidung mit Bändern, ein spanisches Rohr unter dem Arme und ein Reibeisen und Tabak in den Händen, spielt einen lächerlichen Petitmaitre und erklärt dem Pantalon, daß sein Herr der glücklichste und zugleich der freieste und lustigste junge Mensch von der Welt sei, der sich alle Tage neue Ergetzlichkeiten in der Oper, in der Komödie, vor dem Spieltische, im Weinhause, bei Frauenzimmern zu machen wisse. Da Pantalon dieses hört, sagt er dem Lelio den Handel auf und will seine Tochter dem Mario

*) Charles Antoine Coypel war erster Maler des Königs und Director der königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerkunst zu Paris. Er starb an diesem Orte den 14. Junius 1752 in einem Alter von 58 Jahren. Er hat sowohl für die französische als italienische Bühne gearbeitet. Seine Stücke für die letztere aber waren weiter nichts als Entwürfe, dergleichen dieser und der folgende ist, und die von den Schauspielern aus dem Stegreife ausgeführt und daher niemals gedruckt worden.

nicht geben. Unterdessen führt Dieser den Lindori nebst zwei Frauenzimmern in die Oper, und wie sie wieder herauskommen, zwingt Mario den Lindori, den Degen zu ziehen. Mario wird von ihm entwaffnet, und Lindori schenkt ihm aus Großmuth und aus Dankbarkeit das Leben, worauf aber Mario angehalten und in das Gefängniß gebracht wird. Unterdessen kömmt der Bruder von der Amme an und bringt einen Brief an den Lelio, in welchem sie ihm meldet, daß sie bei Annäherung ihres Todes ihr Gewissen zwinge, ihm zu entdecken, wie Mario ihr eigner Sohn sei, und daß der seinige in dem Flusse bei der Mühle umgekommen, weswegen sie denn vorgegeben, daß die Halsschnur und das Porträt verloren gegangen wären. Da Lindori von der Halsschnur und dem Porträt reden höret, so zeigt er Beides vor, wird dadurch für den Sohn des Lelio erkannt und heirathet die Silvia. Lelio will hierauf den Mario von sich stoßen, Lindori aber bewegt seinen Vater, daß er ihn auf ebendemselben Fuße, auf welchem Lindori vorher gewesen, bei sich behält.

2) **Le défiant**, in drei Aufzügen, von Ch. An. Coypel, den 10. Julius 1718 zum ersten Male aufgeführt.

Personen des Stücks: Lelio, der Mißtrauische. Flaminia, des Lelio Tochter. Pantalon, des Lelio Bruder. Mario, Liebhaber der Flaminia und Freund des Pantalon. Violette, der Flaminia Mädchen. Arlequin, des Lelio Bedienter. Scapin, ein andrer vertrauter Bedienter des Lelio. Pierrot, ein Anverwandter des Scapin.

Lelio hat nur eine Tochter (Flaminia), die er gern an einen Mann von Stande verheirathen wollte. Pantalon, sein Bruder, kömmt und will für den Mario um sie werben, welches ein junger Mensch von Familie ist, und den Flaminia liebt. Allein Lelio will sie ihm nicht geben, weil man ihm gesagt hat, daß Mario ein Wenig frei lebe und sein Vermögen eher als ein Andrer durchbringen werde. Dieser abschläglichen Antwort wegen ist Mario ziemlich verlegen und weiß nicht, wie er mit seiner Gebieterin zu sprechen kommen soll, weil Lelio so mißtrauisch ist, daß sich Niemand seinem Hause nähern darf, von dem er nicht glaube, daß er ihn bestehlen wolle. Gleichwohl findet Mario ein Mittel, hineinzukommen und die Flaminia zu sehen, die ihm verspricht, daß sie niemals eines Andern als die Seinige sein wolle. Sie verlassen einander eben, da Lelio dazukömmt und aus vollem Halse als ein Besessener schreit: Dieb! Dieb! man bestiehlt mich! Er hält einen Menschen am Kragen, der einen

Sack mit tausend Livres trägt, und den er aus seinem Cabinette herauskommen sehen, das er nach sich zuzuschließen vergessen hatte. Lelio bildet sich ein, daß ihm dieser Mensch das Geld gestohlen habe, es ist aber gleich das Gegentheil. Denn dieser Mensch ist ein Bedienter eines Freundes vom Lelio, dem er hundert Pistolen geliehen hatte, und der Freund schickt sie ihm itzt durch seinen Diener wieder, welchem Lelio bis itzt weder Zeit noch Freiheit gelassen, seine Commission auszurichten. Nachdem er es nun gethan, läßt ihn Lelio zwar wieder gehen, befiehlt aber dem Harlequin, ihn bis auf die Straße zu begleiten, damit er nicht noch etwas bei dem Herausgehen mitnehmen möge. Lelio fragt den Scapin, welches sein vornehmster Bedienter und sein Vertrauter ist, wegen der Heirath seiner Tochter um Rath und läßt sich verlauten, daß er sie dem Mario nicht geben wolle. Scapin sagt, er kenne einen sehr reichen Marquis, der sich wohl für seine Tochter schicken möchte; da ihm aber seine Eltern sehr früh gestorben wären und er auf dem Lande erzogen worden, so könne es leicht sein, daß er nicht alle die Artigkeiten einer in der Stadt und in der großen Welt erzogenen Person besitze. Lelio aber erwidert, daß dieses nichts zu bedeuten habe, und daß er ihn nur solle kommen lassen. Dieser Marquis ist Pierrot, der Sohn eines reichen Bauers, des Bruders vom Scapin, der diesen seinen Vetter gern mit der Flaminia verheirathen wollte. Er läßt ihn sehr prächtig auskleiden und stellt ihn dem Lelio und der Flaminia unter dem Namen des Marquis de la Pierre vor, und Lelio sagt seiner Tochter, daß dieses der Gemahl sei, den er ihr bestimme. Der Marquis sagt tausend abgeschmackte Dinge; er nennt den Scapin seinen Vetter, ob es ihm Dieser gleich ausdrücklich verboten. Und nun kömmt auch Harlequin dazu, der vollends Alles zu nichte zu machen drohet; denn da er den Pierrot auf dem Dorfe gekannt hat, wo er sein Spielgeselle sonst gewesen war, so läuft er auf ihn zu, umfaßt ihn und sagt ihm tausenderlei närrisches Zeug. Scapin macht dieses Alles, so viel ihm möglich, bei dem Lelio wieder gut.

Unterdessen ist Mario wegen der Ankunft dieses Marquis und wegen der Hartnäckigkeit des Lelio, ihm seine Tochter nicht zu geben, sehr verlegen. Er wendet sich an Violetten, welches Scapin's Liebste ist, und bittet sie, die Heirath hintertreiben zu helfen. Violette, die sonst bei dem Scapin Alles vermag, thut ihm den Vorschlag und verspricht, ihn zu heirathen, wenn er den Lelio dahin bringen wolle, daß er dem Marquis de la Pierre

seinen Abschied ertheile ꝛc. Scapin aber, der gleich, da ihm Violette diesen Vorschlag thut, seinen Herrn kommen sieht, sagt ganz laut, daß er sich wohl hüten werde, seinen Herrn zu verrathen, und daß Flaminia nichts Bessers thun könne, als den Marquis de la Pierre zu heirathen ꝛc. In diesem Augenblicke kömmt Harlequin dazu und sagt, daß in dem Hause, und zwar in Scapin's Kammer, Feuer ausgekommen sei. Lelio läuft sogleich hin, läßt das Feuer löschen und steckt eine Brieftasche, die dem Scapin gehört, und die er auf dem Tische gefunden, zu sich. Ehe er sie ihm aber wiedergiebt, sucht er sie vorher durch, um zu sehen, ob Scapin nicht irgend eine Rechnung für ihn bezahlt bekommen. Da findet er nun unter seinen Papieren einen Brief von Pierrot's Vater, der dem Scapin schreibt, daß es sehr viel gewagt sei, den Pierrot für einen Marquis ausgeben zu wollen, weil er viel zu ungeschliffen wäre, diesen Charakter lange zu behaupten. Ehe Lelio aber durch diesen Brief, den er in der Brieftasche gefunden, Licht erhält, hat sein Bruder Pantalon eine sehr lustige Scene mit ihm. Pantalon will mit dem Lelio wegen der lächerlichen vorhabenden Verheirathung sprechen; Dieser aber nach seiner mißtrauischen Gemüthsart glaubt, daß er ihm Wagen und Pferde abborgen wolle, und bringt daher, ohne ihm Zeit zu lassen, sich zu erklären, eine lange Reihe von Entschuldigungen vor, warum er sie ihm nicht leihen könne. Und als er hört, daß itzt von ganz etwas Anderm die Rede sei, bildet er sich ein, daß er Geld von ihm borgen wolle, und läßt sich daher weitläuftig über die elenden, geldklemmen Zeiten aus ꝛc. Endlich wird Lelio durch die Gründe seines Bruders und durch den gefundenen Brief von der Untreue des Scapin's überzeugt, jagt ihn mitsammt dem Pierrot fort, ruft seine Tochter und verspricht sie dem Mario ꝛc.

Die Kunstrichter setzten an diesem Stücke aus, daß der Charakter des Mißtrauischen nur sehr obenhin behandelt sei und mit dem Geizigen des Molière zu viel Aehnliches habe ꝛc. Desgleichen schien es ihnen sehr seltsam zu sein, daß ein so mißtrauischer Mensch, als Lelio ist, gleichwohl gegen den Scapin, der ihn bei der Nase herumführt, nicht das geringste Mißtrauen bezeige.

Noch hatte Harlequin eine sehr lustige, episodische Scene darin, als er nämlich aus dem Hause seines Herrn herauskam und sein Ränzel mit sich brachte, damit es nicht etwa mit verbrennen möge. Er sucht es durch, und da er sein bestes Hemde nicht darin findet, so geht er wieder hinein, um dieses noch zu holen. Er bringt es auch wirklich, sieht aber, als er zurückkömmt, daß

ein Dieb mit seinem Ränzel davongeht. Er betrachtet ihn, sieht ihm nach, und der Dieb läßt sich auch auf eine komische Weise auf allen Seiten und in mancherlei Stellungen von ihm betrachten, so daß diese stumme Scene nach vielfältigem Hin- und Wiedergehen sehr lächerlich ausfällt. Der Dieb kömmt endlich mit dem Ränzel davon, und Harlequin kömmt allein wieder vor auf das Theater und spottet über den Dieb, daß er gleichwohl sein bestes Hemde nicht bekommen habe, welches er den Zuschauern in einem sehr elenden Zustande weiset.

3) L'impatient, in einem Aufzuge, nach dem Entwurfe des Herrn Coypel den 10. November 1717 zum ersten Male aufgeführt.

Lelio, welches der Charakter eines sehr ungeduldigen Menschen ist, der sich in beständiger Bewegung befindet, wird Knall und Fall in die Flaminia, die Tochter des Doctors verliebt und wird wegen der Heirathspunkte so geschwind einig, als ob es die größte Kleinigkeit beträfe. Flaminia, die diesen ihren künftigen Gemahl nicht liebt, fällt auf eine List, ihm die Verbindung mit ihr zuwider zu machen. Sie redet nämlich in der ersten Zusammenkunft, die sie mit ihm hat, mit einer so merklichen Langsamkeit, daß sie, jedes Wort zu articuliren, eine geraume Zeit nöthig hat. Lelio verräth alle Augenblicke seine Ungeduld, und da er es endlich nicht länger aushalten kann, verläßt er die Flaminia auf einmal, begiebt sich zum Doctor und ersucht ihn, ihn seines gegebenen Wortes, dessen Tochter zu heirathen, zu erlassen. Mario, der Liebhaber der Flaminia, macht sich diesen Bruch zu Nutze, hält bei dem Doctor um sie an und bekömmt sie.

De Lisle.*)

1) Arlequin astrologue, in drei Aufzügen, von dem Herrn de Lisle, auf dem italienischen Theater in Paris den 13. Mai 1727 zum ersten Male aufgeführt.

1. Aufzug. Harlequin eröffnet die Scene. Er sucht seinen Herrn, den Erast, der ihm seit einigen Tagen aus den Augen gekommen ist. Er findet ihn endlich als Gärtner verkleidet in Diensten der Dorimene, unter dem Namen Lucas. Anfangs er-

*) Dieser dramatische Schriftsteller lebt, so viel mir bekannt ist, noch. Er hat nur für das italienische Theater gearbeitet. Sein Timon der Menschenfeind, sein Falke ꝛc. sind seit geraumer Zeit auch auf dem deutschen Theater. Die Stücke aber, deren Entwürfe hier vorkommen, sind nie gedruckt worden.

kennt er ihn unter dieser Verkleidung nicht, welches den Eraſt hoffen läßt, daß ihn auch weder Dorimene noch Julia darunter erkennen werde. Mit dieser Vorsicht hat der Verfasser ohne Zweifel den Einwürfen, die ihm die Kunstrichter etwa darüber machen könnten, im Voraus begegnen wollen. Wir wollen nicht untersuchen, in wie weit dergleichen Einwürfe gegründet sein möchten; genug, daß man über Facta nicht streiten muß, und das ist eines, daß Erast von seinem eignen Bedienten nicht erkannt worden. Wo die Erfahrung spricht, giebt uns der Verfasser zu verstehen, da muß die Vernunft schweigen. Erast entdeckt dem Harlequin die Ursachen, die ihn bewogen, sich als Gärtner bei der Dorimene in Dienste zu begeben. Dorimene will die Julia an den Oronte verheirathen, und eben um diese Heirath zu hintertreiben, hat sich Erast verkleidet. Er schlägt dem Harlequin vor, sich selbst als einen Sternseher zu verkleiden, um Dorimenen zu hintergehen, die aus den Wahrsagern sehr viel macht. Und um den Harlequin desto leichter zu bewegen, ihm unter dieser Verkleidung zu dienen, faßt er ihn bei seiner Schwäche. Harlequin liebt die Colombine, welche er in dem Verdachte hat, daß sie den Trivelin, den Bedienten des Oronte, den Dorimene ihrer Tochter Julia bestimmet, liebe. Erast führet den Harlequin mit sich fort, damit er sich Niemanden zeigen soll. Sie begeben sich in ein Weinhaus, um ihre Maßregeln wegen der List, die Erast erdacht hat, mit einander zu nehmen. Dorimene kömmt mit der Julia, eben da Erast und Harlequin abgehen. Sie macht sich die unverstellte Aufrichtigkeit ihrer Tochter zu Nutze, um zu erfahren, was in ihrem Herzen vorgeht. Julia gesteht ihr geradezu, daß sie den Oronte zu ihrem Manne nicht haben möge, weil sie sich schon einen andern Liebhaber, der mehr nach ihrem Geschmacke sei, ausgesucht habe. Dorimene, welche in den Erast ebenso verliebt ist als ihre Tochter, und die ihm nur deswegen den Zutritt in ihr Haus versagt hat, weil Julia in seinem Herzen die Oberhand über sie erhalten, verbietet ihr durchaus, an den Erast weiter zu gedenken, und befiehlt ihr, sich fertig zu halten, die Hand des Oronte anzunehmen, dessen Reichthümer sie glücklich machen könnten. Oronte kömmt, Dorimene läßt ihre Tochter abtreten, Julia gehorcht, giebt aber durch ein Beiseite zu verstehen, daß sie sich an einem Ort verstecken wolle, wo sie die Unterredung ihrer Mutter und des alten Liebhabers, der ihr Gemahl werden solle, mit anhören könne. Dorimene sagt dem Oronte, daß sie in dem Herzen der Julia wegen der ihr vorgeschlagenen Heirath sehr viel Widerstand antreffe.

Oronte schmeichelt sich, durch Hülfe seiner Reichthümer alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Dorimene verläßt ihn, um wegen verschiedener Dinge Anstalt zu machen. Den Augenblick darauf kömmt Julia; sie sagt dem Oronte, daß sie seine ganze Unterredung mit ihrer Mutter mit angehört habe, und daß sich diese sehr betriege. Oronte glaubt, daß ihm diese Reden günstig wären, und daß er der Julia so unangenehm nicht sei, als ihre Mutter es glaube. Doch Julia läßt ihn nicht länger in seinem Irrthume und erklärt ihm ohne die geringste Zweideutigkeit, daß sie ihn nicht liebe und auch niemals lieben werde. Nach diesem aufrichtigen Geständnisse begiebt sie sich weg, und Oronte geräth darüber ein Wenig in Verwirrung, doch verlieret er noch nicht alle Hoffnung.

2. Aufzug. Harlequin, ob es ihm gleich Erast ausdrücklich verboten, sich vor seiner Verkleidung in den Sternseher Jemanden zu zeigen, kann dennoch seiner Begierde, mit Colombinen zu reden, nicht widerstehen, um von ihr zu erfahren, ob sie ihm wirklich den Trivelin vorziehe. Colombine kömmt und ist eben nicht sehr erfreut, ihn zu sehen, weil sie seinen Nebenbuhler liebt. Allein sie verstellt ihr Mißvergnügen, sie fragt ihn nach dem Erast und sagt, daß er seiner Abwesenheit ungeachtet der Julia in ihren Gedanken beständig gegenwärtig sei und auf das Zärtlichste von ihr geliebt werde. Harlequin antwortet ihr, daß er bei dem Erast nicht mehr diene und einen unendlich bessern Herrn gefunden habe. Er sei nämlich voritzt bei dem großen Sternseher Beniscraque, der eine unumschränkte Gewalt besitze, in Diensten. Er giebt ihr zugleich zu verstehen, daß er den Trivelin, wenn er sich unterstehen sollte, ihm ihr Herz streitig zu machen, durch Hülfe gewisser Geister, die ihm sein Herr leihen werde, ein Wenig in der Luft wolle herumtanzen lassen. Colombine, die hierüber sehr erschrickt, verstellt sich noch weiter und schwört ihm, daß sie den Trivelin durchaus nicht leiden könne, sondern ihren Harlequin einzig und allein liebe. Hier kömmt nun Erast dazu, der noch immer als Gärtner verkleidet ist; er geräth wider den Harlequin in Zorn und droht ihm leise, ihn wegen seines Ungehorsams zu strafen. Harlequin thut, als ob er ihn nicht kenne, und nimmt einen Ton gegen ihn an, der sich für den Diener des großen Beniscraque, wenn er mit einem schlechten Gärtner spricht, schicket. Harlequin geht ab, um sich zu verkleiden, und der verstellte Gärtner erfährt von der Colombine, daß Julia die Hand des Oronte ausgeschlagen, weil sie ihr Herz bereits an einen andern jungen Liebhaber, Namens Erast, verschenkt habe. Der vermeinte Gärtner

sagt ihr, daß er der Julia in dieser Liebe, so weit es in seinem Vermögen stehe, dienen wolle. Julia kömmt und bezeigt eine große Begierde, sich mit dem Sternseher eher als ihre Mutter zu unterhalten. Sie bittet zugleich den Lucas, bei ihr zu bleiben, weil sie sich vor dergleichen Leuten, die mit Geistern Umgang haben, fürchte. Erast bringt sie mit einer guten Art auf das Capitel von ihrer geheimen Liebe und hat das Vergnügen, zu hören, daß er heftiger, als er immer hoffen dürfen, von ihr geliebt werde. Er giebt ihr die Hand, sie zu dem Beniscraque zu führen, auf dessen Ankunft Dorimene mit Ungeduld wartet.

3. Aufzug. Der erste Auftritt dieses letzten Aufzuges ist zwischen Trivelin und dem in den Sternseher verkleideten Harlequin. Harlequin macht dem Trivelin so viel Angst, daß er ihm das Versprechen abzwingt, der Colombine zu entsagen. Der Vorwand, unter welchem der verstellte Beniscraque dem Trivelin diese Entsagung abnöthiget, ist dieser, weil er den Harlequin, der bei ihm in Diensten stehe, unter seinen Schutz genommen habe. Trivelin macht sich zitternd davon und schwört, sich niemals einer solchen Gefahr wieder auszusetzen. Dorimene und Oronte kommen, den Sternseher um Rath zu fragen; Oronte aber ist bei Weitem nicht so leichtgläubig als Dorimene. Beniscraque läßt sie Beide abtreten und will mit der Colombine den Anfang machen, die ihn gleichfalls zu Rathe zu ziehen verlangt. Sie giebt ihm zu erkennen, daß sie zwei Liebhaber habe, aber nur einen davon liebe; sie setzt hinzu, daß sie gezwungen sei, das Geheimniß ihres Herzens zu verbergen, weil der Herr Desjenigen, den sie nicht liebe, in diesem Hause gegenwärtig sei. Sie versteht unter diesem Herrn den Beniscraque, weil ihr Harlequin in dem ersten Aufzuge gesagt hat, daß er bei diesem berühmten Manne in Dienste getreten sei. Harlequin aber betriegt sich und glaubt, daß sie den Trivelin, der bei dem Oronte in Diensten stehe, meine. Diese Zweideutigkeit verursacht dem Harlequin eine große Freude, er kömmt aber gar bald aus seinem Irrthume. Colombine sagt ihm, daß es Trivelin sei, den sie liebe. Hierbei nun kann sich Harlequin nicht halten, er wirft seinen Rock und seinen Bart auf die Erde und läßt der Colombine den Liebhaber in ihm erkennen, dem sie den Trivelin vorzuziehen die Ungerechtigkeit habe. Auf das Geschrei und die Scheltworte, die er der Colombine sagt, kommen sowohl Dorimene und Oronte als auch der vermeinte Lucas herzu, und Jene erstaunen nicht wenig, anstatt des Beniscraque den Harlequin zu finden. Anfangs scheinet dieser unbesonnene Streich

die ganze List des Eraſt zu vernichten, doch es wird gar bald Alles beigelegt. Da Oronte höret, daß Julia den Eraſt liebet und dieſen Liebhaber bei ſeiner künftigen Gattin verkleidet antrifft, ſo entſagt er einer für ihn ſo gefährlichen Heirath, und Dorimene faßt nach einem ſo öffentlichen Ausbruche den weiſen Entſchluß, in die Verbindung ihrer Tochter mit dem Eraſt zu willigen, dem ſie noch dazu ihre Freundſchaft verſpricht. Der einzige Harlequin ſieht ſich unglücklich, er kann aber Niemand anderm als ſich ſelbſt die Schuld geben.

2) **Arlequin Grand-Mogul**, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. de Lisle zum erſten Male aufgeführt den 14. Jänner 1734.

Aſouf, General der Truppen des Cha-Jean, Kaiſers von Mogol, empört ſich gegen dieſen Monarchen, weil er ſeine Tochter verſtoßen hat und die Roxane, eine Enkelin des Sultan Amajou, heirathen will. Um ſeiner Partei ein Gewichte zu geben, bedient ſich Aſouf des Harlequin's, eines einfältigen Schäfers, welchen er den Rebellen unter dem Namen des Prinzen Boulakis, älteſten Bruder des Cha-Jean, der bereits ſeit einigen Jahren todt iſt, vorſtellet. Man kann ſich leicht einbilden, wie ſchlecht der vorgegebene Prinz die Perſon, die man ihm zu ſpielen gegeben, behauptet. Er hat ſich noch dazu in eine junge Schäferin, Namens Zaide, verliebet, die ſich über ſeine Unbeſtändigkeit beklagt und es ihn endlich bereuen läßt, daß er die Stelle, die ihm Aſouf aufgetragen, angenommen habe. Endlich ſchlägt Cha-Jean die Rebellen, Aſouf bleibet in der Schlacht, und Harlequin heirathet die Zaide. — Dieſes Stück fand wenig Beifall, ob es gleich verſchiedene Scenen hatte, welche die Naivetät des Harlequin und der Zaide ſehr intereſſant machten.

3) **Les caprices du coeur et de l'esprit**, in drei Aufzügen, von dem Hrn. de Lisle, zum erſten Male aufgeführt den 25. Junius 1739.

Perſonen: Dorimon, der Angélique Vater. Dorante, Liebhaber der Angélique. Valère, gleichfalls der Angélique Liebhaber. Angélique, dem Dorante verſprochen. Iſabelle, Nichte des Dorimon, dem Valère verſprochen. Liſette, Mädchen der Angélique. Frontin, Bedienter des Dorante. Die Scene iſt auf dem Lande bei dem Dorimon.

Dorimon eröffnet die Scene und fragt Liſetten, was ſie von dem Dorante, den er ſeiner Tochter beſtimme, und von dem Valère, dem er ſeine Nichte verſprochen, ſage. Liſette antwortet: ſie

wären Beide liebenswürdig; Valère sei sehr lebhaft und wisse sich hervorzuthun, Dorante aber gefalle ihr deswegen unendlich, weil man einen vernünftigen Mann in ihm bemerke, von der gefälligsten Gemüthsart, obgleich sein Aeußerliches sehr ernsthaft sei. Dorimon schmeichelt sich, in der Wahl dieser Ehemänner für seine Tochter und seine Nichte sehr glücklich gewesen zu sein, indem Angélique, welche er dem Dorante bestimmt, so wie er philosophisch, und Isabelle so wie Valère lebhaft und aufgeräumt sei. Sie kommen Beide dazu, und Dorimon sagt, daß er mit ihnen von einer ernsthaften Sache reden wolle. Er erklärt sich, daß es ihre Verheirathung betreffe; Isabelle findet nicht, daß dieses eben eine sehr ernsthafte Sache sei, allein Angélique denket ganz anders. Dorimon gehet ab, um sich zu den zwei Liebhabern zu begeben und sie hernach zu seinen Töchtern zu führen. Isabelle bezeiget ihrer Muhme ihre Freude, daß man sie nun bald verheirathen werde, Angélique aber ist ganz traurig, weil, wie sie sagt, die Heirath uns mit einem Manne verbindet, dessen Verstand man oft ebenso wenig kennet als die Gemüthsart. Hierauf schildert sie die Liebhaber, die ihre Fehler in liebenswürdige Eigenschaften zu verwandeln wissen und sich den Augen ihrer Gebieterinnen ganz anders darstellen, als sie wirklich sind. Isabelle antwortet, daß das Frauenzimmer den Mannspersonen, wie sie glaube, in dem Stücke der Verstellung nichts schuldig bleibe. Die Unterredung wird durch die Ankunft des Dorimon und der zwei Liebhaber unterbrochen. Bei dieser Zusammenkunft fallen nichts als Höflichkeiten vor, und Dorimon, unter dem Vorwande, Verschiedenes anzuordnen, läßt sie alle Viere beisammen. Bei dieser Gelegenheit nun verrathen Angélique und Isabelle ihre Neigungen; Angélique findet den Dorante allzu verdrießlich, und Isabelle siehet in dem Valère nichts als einen unbesonnenen Flattergeist. Jene schließt aus den satirischen Zügen, welche dem Dorante entwischen, und Diese aus dem leichtsinnigen Tone des Valère, der unter Andern sagt, daß sich Dorante über Alles, was ihm zuwider sei, ärgere, und daß hingegen er über Alles, was ihn ärgere, lache. Dorimon kömmt wieder zu ihnen; Isabelle erhebt gegen ihren Oheim den Verstand und Charakter des Dorante, und Angélique lobt ungemein den Valère, so daß Dorimon sagt: Das ist ja recht lustig; Jede rühmt den Liebhaber ihrer Muhme, unter-

steht sich aber aus Schamhaftigkeit nicht, ihren eignen zu loben. Lisette meldet, daß man angerichtet habe, und die Gesellschaft begiebt sich weg. Lisette hält den Dorimon zurück, um ihn zu fragen, ob die Verliebten an einander Geschmack finden. Dorimon ist voller Freuden und sagt, daß das Schicksal seine Wahl deutlich zu billigen scheine, und daß man auf der ganzen Welt keine sympathetischere Gemüther finden könne; doch empfiehlt er ihr bei dem Abgehn, nochmals die Herzen der beiden Frauenzimmer gegen ihre Liebhaber zu erforschen. Frontin kömmt und wird von der Schönheit der Lisette ungemein gerührt. Er hält sie anfangs für eine von den Gebieterinnen des Hauses, nachdem ihn aber Lisette aus dem Irrthume gezogen, wird er freier und sagt: Du wirst nichts dabei verlieren, daß Frontin seine Ehrfurcht gegen Dich zu verlieren anfängt. Lisette fragt ihn, was er suche. Frontin antwortet: Ich suchte einen Herrn und finde eine Gebieterin. Sie unterhalten sich hierauf von ihrer Herrschaft, und Jeder malet die seinige mit sehr komischen Zügen vollkommen nach dem Leben.

Angélique und Lisette fangen den zweiten Aufzug an. Dieses vernünftige und einsichtsvolle Frauenzimmer sagt, je mehr sie den Dorante untersuche, desto weniger könne sie Geschmack an ihm finden, und sie möge ihn durchaus nicht haben; er scheine ihr zu viel Verstand zu besitzen, und sie fürchte, daß er für seine Einsichten allzu sehr eingenommen sei. Sie gesteht, daß sie eben die Fehler habe, welche sie Doranten vorwirft. Und eben diese Uebereinstimmung in unserer Art zu denken, sagt sie, würde unserm Umgange nothwendig sehr gefährlich sein. Dorante, setzt sie hinzu, muß eine gelehrige Frau, so wie ich einen Mann haben, der mehr Biegsamkeit des Geistes besitzet. Sie trägt Lisetten auf, zum Dorimon zu gehn und ihm die Neigungen ihres Herzens zu entdecken. Valère kömmt dazu, weil er aber in tiefem Nachdenken ist, wird er Angéliquen nicht gewahr, ob sie gleich eben die Person ist, von der seine ganze Seele eingenommen. Sie zeiget sich ihm, welches ihn anfangs ein Wenig verwirrt macht; doch faßt er sich bald wieder und gesteht ihr, daß seine Gedanken eben mit ihr beschäftiget gewesen. Angélique wird durch dieses Geständniß sehr betroffen und giebt ihm zu bedenken, daß er ihrer Muhme bestimmt sei; doch Valère fährt fort, sie zu versichern, daß er zwar Isabellens Verdienste wohl einsehe, daß aber Angélique über sein Herz triumphirt habe. Endlich bekennt ihm Angé-

lique, daß sie ebenso ausschweifend sei als er und nicht die geringste Neigung gegen Doranten habe. Valère wird darüber entzückt, fällt ihr zu Füßen und bittet sie um Erlaubniß, hoffen zu dürfen, weil er sie nunmehr lieben könne, ohne die Freundschaft, die er für Doranten habe, zu verrathen. Angélique hebt ihn auf und sagt: Geben Sie mir die Hand, ich will Sie von ihrem Irrthume zurückbringen und meiner Muhme wiederschenken. Dorante kömmt dazu, und weil er Angéliquen fliehen sieht, so zweifelt er an ihrer Gleichgültigkeit gegen ihn nicht länger und ist sehr wohl damit zufrieden. Er fügt hinzu: Ein Frauenzimmer ist von Natur gebieterisch; alsdenn aber hat ihr Stolz keine Grenzen, wenn sie größere Talente zu besitzen glaubt, als ihrem Geschlechte sonst zukommen. Er ruft den Frontin und befiehlt ihm, die Pferde zu satteln, damit er sogleich abreisen könne. Dem Frontin ist dieses ganz und gar nicht gelegen, und er thut Alles, was er kann, seinen Herrn zu bereden, daß er sich nicht entbrechen könne, Angéliquen zu heirathen, weil bereits alle Anstalten dazu vorgekehret werden; er setzt hinzu, daß noch überdieses er sich selbst in Lisetten verliebt habe. Frontin geht endlich in größtem Verdrusse ab. Dorante bleibt einen Augenblick allein; Isabelle kömmt in Gedanken vertieft dazu, und Dorante sieht sich verbunden, sie nach der Ursache ihrer Traurigkeit zu fragen. Sie gesteht ihm, daß sie Valèren nicht liebe, und daß er für sie allzu jung und allzu zerstreut sei. Dorante nimmt Valèrens Partei und beweiset Isabellen, daß er alle Verdienste habe, die man nur haben könne. Doch dieses Alles verringert Isabellens Besorgnisse wegen der Jugend des Valère nicht im Geringsten; sie läßt sich vielmehr darüber aus, daß sie schwer zu überstehen sein werde. Erzeigen Sie mir also die Gefälligkeit, fährt sie fort, und bringen ihm auf eine gute Art bei, daß er nicht mehr an mich denken solle. Dorante nimmt die Commission, obgleich ungern, über sich und verspricht, ihr Antwort zu bringen. Isabelle geht ab, nachdem sie sich diesen Stein vom Herzen geschafft. Dorante, der anfangs allein abzureisen glaubte, freuet sich, daß ihm Valère werde Gesellschaft leisten müssen. Valère kömmt herbei, ohne den Dorante zu sehen, und ist wegen der Art sehr verlegen, mit welcher er ihm das Vorgefallene beibringen will. Wenn er Angéliquen liebt, sagt er, und erfährt, daß ich sie auch liebe, so wird er es für

einen sehr schlechten Streich halten. Hier ist er, ich muß das, was mir Angélique an ihn aufgetragen, ausrichten. Sie bringen also nunmehr Einer dem Andern bei, daß sie von den Personen, für welche sie bestimmt worden, nicht geliebt werden. Als aber Dorante dem Valère abzureisen vorschlägt, stutzet er nicht wenig, daß ihm Dieser antwortet: Ich kann nicht. Er gestehet ihm endlich, daß er Angéliquen anbete, daß er von ihr geliebt werde, und daß ihr seine Philosophie besser gefalle als Dorantens. Dorante umarmt ihn und wünschet ihm Glück. Leben Sie wohl, mein Freund, sagt er; ich will noch zu Isabellen gehen, ihr von meiner Unterhandlung Bericht abzustatten und Abschied von ihr zu nehmen.

Isabelle eröffnet den dritten Aufzug mit einer Monologe, in der sie die Unruhe ihres Herzens zu erkennen giebt; sie fürchtet, ihren Vater zu kränken, wenn sie die angetragene Heirath ausschlägt, und ist zugleich bange, was Dorante werde ausgerichtet haben, den sie eben wahrnimmt. Er entdeckt ihr, daß es Valèren sehr angenehm sei, daß sie ihn nicht liebe, daß er hingegen ihre Muhme liebe und von ihr wiedergeliebet werde. Isabelle erstaunet nicht wenig, daß ihre Muhme ihrem Verstande so zu nahe trete und den Dorante nicht liebe, der es doch so wohl verdiene; sie scheinet wider das Betragen der Angélique ganz aufgebracht zu sein. Hier fängt sich die Liebe des Dorante an zu entdecken. Er kann sich nicht enthalten, ihr ihren Sieg über sein Herz zu gestehen. Sie empfängt seine Erklärung mit einem freudigen Erstaunen, glaubt aber noch immer, daß sie Dorante hintergehen wolle. Dorante braucht alle Mittel, sie zu überreden, und endlich läßt sie sich überreden. Frontin, der das Ende dieser Scene mit angehöret hat, schließt, daß die Abreise nunmehr verschoben sei und er Lisetten wiedersehen könne. Unterdessen fasset er doch den Anschlag, sich auf Unkosten seines Herrn zu belustigen, und sagt ihm, daß die Pferde fertig stehen. Dorante antwortet ihm, daß er nicht abreise, denn er sei verliebt. Frontin kann nicht anders glauben, als daß er es in Angéliquen sei, und da Dorante abgeht und Frontin den Dorimon kommen sieht, so macht er sich gefaßt, Diesem davon Nachricht zu geben. Dorimon sagt im Hereintreten: Ich fürchte, alle meine Vorsicht wird vergebens sein; denn wenn ich mich nicht sehr irre, so haben die jungen Leute, von welchen ich mir eine so große Uebereinstimmung versprach, wenig Nei-

gung gegen einander. Frontin sucht ihm diesen Irrthum zu benehmen, und der erfreute Dorimon giebt ihm für diese gute Nachricht eine Belohnung. Lisette kömmt und sagt gleich das Gegentheil von dem, was Frontin vorgegeben. Angélique, sagt sie, kann den Dorante nicht ausstehen, er ist ihr zu philosophisch; Dorante seinestheils ist nichts zärtlicher, und was Isabellen anbelangt, so findet sie den Valère für sie allzu jung und allzu lebhaft. Kurz, die Sympathie hat Alles verdorben. Dorimon beruft sich auf den Frontin, daß allerdings eine wechselsweise Liebe unter ihnen zu herrschen anfange, und Lisette bestehet auf ihrer Rede. Dorimon geht ab, um besser hinter die Wahrheit zu kommen. Lisette ist auf den Frontin erzürnt, daß er den Dorimon betrogen; Frontin versichert, daß er nichts als die lautere Wahrheit gesagt und daher auch kein Bedenken getragen habe, Geld dafür zu nehmen, welches ihm seine Aufrichtigkeit gewiß nicht erlaubt hätte, wenn er seiner Sache nicht ganz gewiß wäre. Ihr es zu beweisen, macht er eine ausschweifende Erzählung. Da ich sahe, sagt er, daß mein Herr, Valère, Angélique und Isabelle und Sie, Jungfer Lisette, der Liebe sich nicht unterwerfen wollten, so bin ich auf der Post zu ihr gereiset, um Euch Alle zu Paaren zu treiben. Ich habe den kleinen Schalk von einem Liebesgotte mit mir gebracht, und kaum hat er den Fuß hier auf die Erde gesetzt, so ist es auch schon richtig; die Verliebten sind in einander wie vernarrt. Lisette will von diesem Allen nichts glauben, und er läßt sie mit Angéliquen allein, um sich selbst davon zu überzeugen. Lisette will also Angéliquen überreden, daß sie den Dorante liebe, und Angélique versichert sie, daß nichts daran sei, daß er ihr unerträglich falle, und daß bei Gelegenheit, da sie den Valère ihrer Muhme wieder zuführen wollen, sie in Diesem ein so liebenswürdiges Betragen, so schöne Gesinnungen entdeckt habe, daß sie sich nicht enthalten können, ihn selbst zu lieben. Lisette antwortet hierauf, daß sie nunmehr vollends nicht wisse, woran sie sei. Angélique hat Isabellen rufen lassen, und sie kömmt; und nun entdecken Beide einander ihre Gesinnungen auf eine feine Art. Dorimon, der sie behorcht und gehört hat, daß Beide von sich gestanden, sie liebten, glaubt daß sie Die lieben, die er ihnen bestimmt hat, und freuet sich ungemein, daß seine Wahl nach ihrem Geschmacke sei. Lisette sagt beiseite: Die Freude wird

nicht lange dauern. Angélique und Isabelle bringen ihn aus seinem Irrthume und bekennen ihm, daß weder Angélique zu dem Dorante, noch Isabelle zu dem Valère einige Neigung fühle, worüber Dorimon ganz bestürzt wird. Die Liebhaber kommen dazu, und Dorimon verlangt, daß sie sich erklären sollen. Dorante gesteht, daß er Isabellen liebe, und Valère, daß er seine ganze Liebe Angéliquen gewidmet habe. Da sie Dorimon Beide gleich hoch schätzt, so ist es ihm gleichviel, welchem von ihnen er seine Tochter oder seine Nichte giebt. Er verspricht, daß er die Einwilligung ihrer Eltern zu diesen Heirathen auswirken wolle, und erklärt sie für so gut als geschlossen. Die Verliebten bezeigen darüber ihre Freude, und Frontin erhält zugleich das Jawort von Lisetten, worauf das Stück mit einer Lustbarkeit, die Frontin besorgen müssen, beschlossen wird.*)

Saint-Foix.**)

1) Le contraste de l'Hymen et de l'Amour, in drei Aufzügen, von dem Herrn von Saint-Foix, auf dem italienischen Theater zum ersten Mal aufgeführt den 7. März 1725.

Personen: Horatius, Oheim des Pamphilus. Pamphilus, Neffe des Horaz. Julia, mit dem Pamphilus vermählt. Hortense. Alceste, Liebhaber der Hortense. Harlequin, Bedienter des Pamphilus. Trivelin, Bedienter des Alceste. Mademois. Amila, Sängerin und Frau des Trivelin. Mademois. Beccarre, Sängerin und Frau des Harlequin. Die Scene ist in dem Hause des Horatius.

Erster Aufzug. Gleich vom Anfange des Stücks läßt der Verfasser zu verstehen geben, daß man bei dem Oheim des Pamphilus einen Ball geben werde. Zwei Sängerinnen sind eingeladen, sich dabei hören zu lassen. Pamphilus hat das, was

*) Die Fabel dieses Stückes hat mit der Fabel meines Freigeistes so viel Gleichheit, daß es mir die Leser schwerlich glauben werden, daß ich den gegenwärtigen Auszug nicht dabei sollte genutzt haben. Ich will mich also ganz in der Stille verwundern, in der Hoffnung, daß sie mir wenigstens eine fremde Erfindung auf eine eigene Art genutzt zu haben zugestehen werden.

**) Der Herr von Saint-Foix ist noch am Leben. Wir haben eine gute Uebersetzung von seinen dramatischen Werken. Folgende Auszüge aus zwei Stücken, die er nie drucken lassen, werden dem Leser also hoffentlich um so viel angenehmer sein.

sie singen sollen, selbst componirt. Die eine von diesen Sängerinnen ist die Frau des Harlequin's, und die andere ist mit dem Trivelin verheirathet; sie wissen aber Beide nicht, daß ihre Männer, von welchen sie weggelaufen sind, der eine bei dem Pamphilus und der andere bei dem Alceste in Diensten stehen. Der Erste ist mit der Julia vermählet, und der Andere soll sich mit Hortensen verbinden. Harlequin hat sich in die Frau des Trivelin's und Trivelin in die Frau des Harlequin's verliebt. Harlequin öffnet die Scene. Er empfiehlt sich der Mademoiselle Amila, die er eben verläßt. Pamphilus, sein Herr, heißt ihm einen Brief wegtragen; Horatius, des Pamphilus Oheim, kömmt in dem Augenblicke dazu, da sein Neffe dem Harlequin den Brief giebt, bemächtiget sich desselben und fragt in einem zornigen Tone, an wen diese verliebte Gesandtschaft gehen solle. Pamphilus antwortet ihm ganz ruhig, er dürfe, um es zu wissen, nur die Aufschrift lesen. Horatius erstaunt nicht wenig, da er sieht, daß Pamphilus an seine Frau schreibt und von ihr zu wissen verlangt, um welche Stunde er das Vergnügen haben könne, ihr aufzuwarten. Er fragt seinen Neffen, ob das die Art sei, wie zwei verehelichte Personen mit einander umgehen sollten. Pamphilus erklärt ihm die Feinheit dieses Betragens in Ausdrücken, die den Horaz erbittern und zu der Drohung bringen, daß er ihn enterben wolle, wenn er nicht klüger werde. Alceste kömmt und bezeigt dem Pamphilus, den er für seinen Freund hält, wie sehr er sich freue, daß er nun bald mit Hortensen solle verbunden werden. Pamphilus spottet über Alles, was er ihm sagt. Alceste redet von Juwelen, die er für seine Braut einkaufen will; Pamphilus bietet ihm die Juwelen seiner Frau an und giebt ihm den Rath, sie gleichfalls fünf oder sechs Monate nach der Hochzeit wieder zu verkaufen. Alceste aber findet den Antrag der Annehmung eines ehrlichen Mannes unwürdig. Hortense kömmt dazu und giebt durch ein Seitab zu verstehen, daß sie den Pamphilus ebenso sehr hasse, als sie den Alceste liebe. Pamphilus, um den Alceste eifersüchtig zu machen, spricht mit Hortensen in dem vertraulichen Tone eines beglückten Liebhabers; Alceste weiß nicht, was er denken soll, und Hortense mag sich über die Unverschämtheit des Pamphilus noch so sehr erbittern, so drehet Dieser doch noch immer Alles, was sie ihm Hartes sagt, zu seinem Vortheile. Sie verläßt ihn endlich und giebt ihrem geliebten Alceste die Hand. Zu Ende dieses Aufzuges erkennet Harlequin unter dem Namen der Mademoiselle Beccarre seine Frau, die er längst

todt geglaubt; sie überhäufen einander mit Scheltworten und verlassen sich mit einem: Adieu! hol' Dich der Teufel!

Zweiter Aufzug. In der Zwischenzeit hat Pamphilus einen Brief an Hortensen geschrieben, in welchem er ihr meldet, daß er seiner Frau durch eine falsche Nachricht beibringen lassen, als ob eine von ihren Anverwandten zu Versailles gefährlich krank geworden, welches sie ohne Zweifel bewegen werde, sogleich dahin abzureisen. Er setzt in diesem Briefe hinzu, daß er sie vermittelst dieser List unter dem Namen und den Kleidern der Julia auf dem Balle werde unterhalten können. Hortense wird über diesen Anschlag, an dem sie durchaus keinen Theil haben will, und den sie höchst ausschweifend und unverschämt findet, ungemein aufgebracht und schicket den Brief an Julien. Diese aber verlieret ihn, und er fällt dem Alceste in die Hände, der bereits den Argwohn gefaßt, daß Hortense gegen die Liebe des Pamphilus so unempfindlich vielleicht nicht sei, als sie sich in dem ersten Aufzuge gestellt. Er giebt es zu Anfange des zweiten Aufzuges dem Horaz zu verstehen und zeiget ihm den unglücklichen Brief, den er gefunden. Horaz vergißt nichts, ihn wegen seines Neffens zu beruhigen, dessen Charakter es sei, leere Einbildungen für Wirklichkeiten zu nehmen. Alceste scheinet auch von seinem eifersüchtigen Argwohne wieder geheilet. Es sind noch verschiedene andere Scenen in diesem Aufzuge, deren Ordnung vielleicht aus Mangel des Gedächtnisses ein Wenig verrückt worden, deren Inhalt aber ohngefähr dieser ist: In einer von diesen Scenen hat Pamphilus eine Unterredung mit seiner Ehegattin, der Julia, welche, nachdem sie ihres Mannes Anschlag aus dem Briefe, den ihr Hortense zugeschickt und sie nachhero verloren, ersehen, List gegen List setzet und ihren Mann beredet, daß sie nicht auf den Ball gehen werde, weil die Pflicht sie zu ihrer kranken Anverwandtin nach Versailles rufe. Pamphilus spottet über diese Pflicht, die sie an ihrem Vergnügen hindere. Er hat dem Harlequin aufgetragen, der Julia eine Trennung vorzuschlagen, und erinnert ihn itzt ganz leise daran. Harlequin gehorcht und sagt zur Julia, daß die Gleichgültigkeit, die ihr Gemahl gegen sie habe, ohne Zweifel daher komme, weil sie einander beständig vor Augen hätten, und daß sie sich seltener sehen müßten, wenn sie sich lange mit Vergnügen sehen wollten. Pamphilus giebt dieser neuen Entdeckung des Harlequin's seinen Beifall, Julia aber erzürnt sich wider ihren unwürdigen Gemahl, der sich zu der Trennung so bereit finden läßt. Pamphilus antwortet, daß es eigent-

lich keine Trennung, sondern vielmehr ein Mittel sei, sich desto fester zu vereinigen. In einer andern Scene ist Hortense ungemein betrübt, weil sie ihren Alceste verdrießlich sieht; da sie aber von Julien hört, daß sie den Brief des Pamphilus, den sie ihr zukommen lassen, verloren habe, so zweifelt sie ebenso wenig als ihre Freundin, daß Alceste ihn müsse gefunden und Argwohn daraus geschöpft haben. Es schließt sich der zweite Aufzug mit einer Scene in dem italienischen Geschmacke, welche sehr vielen Beifall fand. Sie ist folgende: Da der Ball nunmehro bald angehen soll, so kömmt Trivelin als ein Cavalier verkleidet, um seiner geliebten Mademoiselle Beccarre unter dieser Verkleidung Liebkosungen vorzusagen; Harlequin erscheinet gleichfalls seiner lieben Amila wegen und hat die Kleider seines Herrn, des Pamphilus angezogen. Von diesen Bedienten also, die Beide auf gutes Glück ausgegangen, will gern Keiner einen überlästigen Zeugen um sich leiden, und es bittet daher Einer den Andern, geschwind abzutreten, wozu sich aber weder Dieser noch Jener verstehen will. Sie vertrauen sich wechselsweise die Ursache, warum sie hieher gekommen, und dieses auf eine so unbesonnene Art, daß sie Beide gar bald sehen, daß Einer in des Andern Frau verliebt ist und Keiner unerhört geblieben. Jeder sagt von seinem Nebenbuhler, was er nur Schlimmes von ihm weiß, und sie machen eine so wahre Abschilderung von einander, daß sie sich unmöglich verkennen können. Sie gerathen Beide darüber in Wuth und wollen sich Beide rächen; der Eine fordert seinen Degen und der Andere seine Pistolen. Weil diese Scene zur Nachtzeit vorgehet, so verirren sich ihre Weiber, die unter dem Namen Amila und Beccarre dazukommen, und Jede von ihnen wendet sich an ihren Mann, indem sie mit ihrem Liebhaber zu sprechen glaubt. Die Männer fangen an zu zanken, allein die Weiber nehmen noch einen weit trotzigern Ton an, und es kömmt zu Schlägen. Sie prügeln ihre Männer wacker durch und lassen sie trefflich zerzauset stehen. Die beiden Männer sehen einander eine Zeit lang an, ohne ein Wort zu sprechen; hierauf hebt Einer dem Andern Perrücke und Hut auf, machen sich wechselsweise wieder zurecht und umarmen sich sehr zärtlich, womit sich der zweite Aufzug endet.

Dritter Aufzug. Die Anschläge, die in den vorigen Aufzügen gemacht worden, werden in diesem nun ausgeführt. Die Scene ist in dem Saale, wo der Ball gegeben wird. Pamphilus begiebt sich in den Kleidern seiner Julia dahin, so wie er es sich in dem Briefe an Hortensen vorgenommen, und Julia,

die er in Versailles zu sein glaubt, erscheint als ein Cavalier verkleidet und thut, als ob er der vermeinten Julia Schmeicheleien vorsagen wolle. Vergebens versichert ihm Pamphilus, daß er nicht Julia sei; der vorgegebene Cavalier dringt nur um so viel stärker in ihn. Endlich räumt es Pamphilus, um ihn los zu werden, ein, daß er Julia sei, und bittet ihn nur, ihr einen Augenblick Ruhe zu lassen. Ihre Unterredung wird durch die Ankunft der Sängerinnen Amila und Beccarre unterbrochen, und Pamphilus macht sich davon. Als Julia den Oheim des Pamphilus kommen sieht, sagt sie zu den Sängerinnen, daß es Pamphilus selbst sei, und dieses zwar in der Absicht, weil sie voraussieht, daß sich Horaz durch das, was sie ihm in der Meinung, daß er Pamphilus sei, sagen werden, vollends gegen seinen Neffen werde aufbringen lassen. Es geschieht auch wirklich; Horaz erfährt von den beiden Sängerinnen, daß die ganze Lustbarkeit, von welcher sie die Hauptpersonen sind, von seinem Neffen in dem Vorsatze angestellt worden, Uneinigkeit zwischen Alcesten und Hortensen zu stiften. Zum zweiten Male verkleidet sich Julia als Hortense, der sich Pamphilus unter der Kleidung seiner Frau zu zeigen versprochen. Die vorgegebene Hortense spielet ihre neue Person vortrefflich und macht sie sich verschiedentlich zu Nutze. Einmal insoweit, daß sie ihren Mann, der sie für Hortensen hält, nöthiget, dreißig Pistolen, die sie einem Gasconier schuldig ist, welcher sie itzt auf dem Balle sehr dringend darum mahnet, für sie zu bezahlen, damit er in seiner Unterredung mit der vermeinten Hortense nicht länger gestört werde. Und der zweite Vortheil, den sie aus ihrer Verkleidung unter dem Namen Hortense ziehet, bestehet darin, daß sie sich ihre Juwelen wiedergeben läßt, die er Alcesten verkaufen wollen. Nach dieser doppelten Verrichtung kömmt Alceste mit dem Horatius dazu. Alceste irret sich ebensowohl wie Pamphilus und glaubet Hortensen in einer geheimen Zusammenkunft mit dem Pamphilus zu treffen. Doch die wahre Hortense erscheinet in eben dem Augenblicke und macht ihm wegen seines ungerechten Argwohns Vorwürfe. Julia macht den Pamphilus vollends verwirret, indem sie sich zu erkennen giebt, und dieser Streich, den ihm seine Frau gespielt, bestärkt ihn in dem Vorsatze, den er schon vorher geäußert, sich von ihr scheiden zu lassen. Julia ist es zufrieden, Horatius findet, daß sie Recht hat, und sagt zu seinem unwürdigen Neffen, daß er auf seine Erbschaft weiter keine Rechnung machen dürfe. Das Stück schließt sich also auf der einen Seite mit einer Ehescheidung und auf der

andern mit der festgesetzten Vermählung des Alceste und der Hortense.

2) **La veuve à la mode**, in drei Aufzügen, von dem Herrn von Saint-Foix, zum ersten Mal aufgeführt den 26. März 1726.

Personen: Dorante, Präsident und Oheim des Damon und der Eliante. Damon, Liebhaber der Eliante. Eliante, eine junge Wittwe und Liebhaberin des Damon. Pasquin, Bedienter des Damon. Dorimene. Marthon, Mädchen der Eliante. Lisette, Mädchen der Dorimene.

Damon und Eliante, ob sie gleich in einander verliebet sind, lieben ihre Freiheit doch weit mehr als selbst das leichte Band, welches sie itzo noch vereiniget. Sie sind Beide gleich geneigt, eine ernsthaftere Verbindung, dergleichen die Heirath sein würde, zu fliehen. Dorante, des Damon's Oheim, hat sich vorgenommen, ihn mit Elianten zu verheirathen, die gleichfalls seine Nichte ist. Beide aber setzen sich gleich sehr darwider und geben ihre Gesinnungen, indem sie mit ihrem Oheim sprechen, auf folgende Art zu verstehen.

Eliante. Uns mit einander zu verheirathen! So sind Sie es überdrüssig, uns als gute Freunde zu sehen?

Pasquin. Es ist auch wahr! Warum wollen Sie nun unter Anverwandten Uneinigkeit stiften?

Dorante. Wie? Euch mit einander verheirathen, heißt Uneinigkeit unter Euch stiften? Liebt Ihr Euch denn nicht?

Damon. Madame gefällt mir. Meine Gedanken beschäftigen sich mit ihrem Bilde lieber als mit dem Bilde einer Andern. Aber da alle artige Frauenzimmer einander gewissermaßen ähnlich sind, so unterhalte ich die Zärtlichkeit, die ich gegen sie habe, ohne Unterschied mit Allem, was ich Liebenswürdiges finde.

Dorante. Nun wohl! Das ist ein guter Anfang zur Liebe; die Heirath wird das Band derselben schon fester knüpfen.

Eliante. Nichts weniger, sie würde vielmehr Alles verderben. Wir lieben uns itzo, ohne daß wir uns sehr zu lieben glauben; wir suchen einander, ohne fast daran zu denken, ohne es vielleicht jemals überlegt zu haben; wir haben einerlei Freunde, einerlei Ergetzungen, einerlei Besuche. Aber ach! sobald wir verheirathet sein sollten, würden wir gar bald diese beiderseitige Aehnlichkeit, die sich bei allen unsern Handlungen findet, bemerken; sie würde uns nach und nach zur Last werden;

Jeder von uns würde sie für Eifersucht, für Mißtrauen zu halten anfangen; wir würden uns Zwang anthun; die Ungleichheiten, die Unbeständigkeiten, die unter Liebhabern nichts zu bedeuten haben, weil sie denselben nicht weiter ausgesetzt sein dürfen, als sie es sein wollen, würden ihren Namen verändern; sie würden zu übler Laune, zu Ekel, zu Abneigungen unter Mann und Frau werden, die ein unglückliches Band beständig um einander zu sein nöthigte.

Damon. O meine allerliebste Muhme, wie vortrefflich ist das gesagt! Ich liebe Sie, ich bete Sie an! Nein, ich will Sie niemals heirathen!

Dorante wird durch den Widerstand, den ihm sein Neffe und seine Nichte thun, aufs Aeußerste gebracht und sagt in einem gebietenden Tone, daß sie einander durchaus heirathen sollen, und zwar noch heute, oder daß er ihnen sonst seine Erbschaft entziehen und selbst eine junge Person, Namens Dorimene, heirathen und dieser alle sein Vermögen verschreiben wolle. Er fügt hinzu, daß diese Dorimene seine Hand gewiß nicht ausschlagen werde, weil ihr alles Vermögen, das sie zu hoffen habe, von einer ihrer Anverwandtinnen nur mit dem Bedinge vermacht worden, daß sie nicht anders als mit seiner Genehmhaltung heirathen, ja ihren Gemahl selbst von seiner Hand blindlings annehmen solle. Diese Drohung scheinet der Eliante und dem Damon gleich schrecklich; sie besitzen nichts, als was sie von ihm zu hoffen haben, und zu seiner Erbschaft sollen sie sich blos durch ihre Verbindung berechtigen können; gleichwohl bleiben sie fest auf dem Entschlusse, einander niemals zu heirathen. Sie sinnen Beide auf Mittel, wie sie ihren Oheim an der Verschenkung seines Vermögens, womit er ihnen gedrohet, hindern wollen. Damon schmeichelt sich, daß ihn Dorimene genugsam liebe, um sie zu bewegen, die Hand des Dorante nicht anzunehmen; er verspricht sich, sie durch neue Aufwartungen, die er ihr machen wolle, noch mehr für sich einzunehmen. Eliante findet dieses Mittel allzu gefährlich und wird sogar ein Wenig eifersüchtig darüber; sie verbietet dem Damon, bei Dorimenen durchaus nichts zu versuchen, und nimmt Alles über sich. Sie fängt es folgendermaßen an. Sobald sie Damon verlassen hat, so theilt sie ihrem Mädchen, der Marthon, einen Anschlag mit, auf den sie eben gefallen; sie sagt ihr, daß sie Dorimenen erst gestern zum ersten Mal auf dem Balle gesehen, daß sie ihr unter der Kleidung eines Cavaliers zärtliche Dinge vorgesagt und in kurzer Zeit einen ziemlich starken Eindruck auf [ih]r Herz gemacht habe. Sie setzt hinzu, daß sie unter ebender-

selben Kleidung, die ihr so vortheilhaft gewesen, Dorimenen in ihrem Hause besuchen wolle, und verlangt, daß Marthon gleichfalls unter dem Namen Eliante einen Besuch bei ihr ablegen soll. Das Mädchen ist es zufrieden, sich für die Gebieterin auszugeben, und damit endet sich der erste Aufzug. In der Zwischenzeit reden sie noch Alles mit einander ab, was zu dem glücklichen Ausgange ihrer List etwas beitragen kann.

Den zweiten Aufzug eröffnet Dorimene mit ihrem Mädchen Lisette. Dorimene thut Lisetten zu wissen, daß sie Dorante heirathen werde, wenn Damon und Eliante sich nicht noch heut einander zu ehelichen entschlössen. Lisette fragt sie, ob sie sich des zärtlichen Versprechens ungeachtet, das sie dem Valère gethan, keines Andern als die Seinige zu sein, den Dorante zu heirathen werde entschließen können. Dorimene antwortet ihr so, daß sie an ihrer Beständigkeit zu zweifeln anfängt, und endlich gestehet sie ihr offenherzig, daß ein junger Unbekannter, den sie vorgestern Abends auf dem Balle gesehen, und der ihr von Liebe vorgeredt, die schwerste Hinderniß sei, die Dorante in ihrem Herzen zu übersteigen habe. Durch diese Scene erfährt man nicht allein das Vergangene, sondern sie dienet auch zur Vorbereitung auf das Folgende. Marthon wird unter dem Namen Eliante angemeldet. Dorimene befiehlt, sie hereinzuführen. Nach einigen Complimenten, so wie sie bei einem ersten Besuche vorzufallen pflegen, bittet die vermeinte Eliante Dorimenen um Erlaubniß, einem von den Bedienten insgeheim etwas befehlen zu dürfen. Dorimene vergönnt es, worauf sie sich Beide niedersetzen und Eliante sogleich ihr Herz folgendergestalt ausschüttet.

Marthon oder die vermeinte Eliante. Nicht in dem Geräusche der Welt, wo uns tausend Ergetzungen zerstreuen, haben wir die Ueberraschungen der Liebe am Meisten zu fürchten. Das Jahr der Stille und Eingezogenheit, welches ich dem Andenken meines verstorbenen Gemahls gewidmet hatte, war noch nicht ganz verflossen, als eine von meinen Freundinnen einen ihrer Anverwandten zu mir brachte. Wie liebenswürdig war er! Welcher Anblick für ein Herz, das der Wohlstand seit zehn Monaten nöthigte, sich nur mit traurigen Ideen zu beschäftigen, und dessen Begierden sich durch die wenige Thätigkeit, die ich ihnen erlauben durfte, nur vermehrten! Dieser junge Mensch legte verschiedene Besuche bei mir ab, und endlich gestand er mir, daß er mich liebe. Ich antwortete ihm, ich sei entzückt darüber und liebe ihn auch recht sehr.

Dorimene. Dieser Anfang verspricht viel.

Marthon. Er ward über meine Antwort unwillig.

Dorimene. Nun? Und was wollte er denn?

Marthon. Er wollte, ich hätte mir bei dem Bekenntnisse seiner Leidenschaft ein strenges Ansehen geben sollen, ich hätte ihn mißhandeln sollen. Kurz, er wollte, daß ich mich grausam gegen ihn bezeigte, ich aber war viel zu fein, ihm hierin seinen Willen zu thun.

Dorimene. Zu fein? Von dieser Feinheit verstehe ich nichts.

Marthon. Und gleichwohl ist sie höchst vernünftig. Darf ein Frauenzimmer, das sich von ihrem Liebhaber am Nachttische gesehen zu werden fürchten muß, das ihm nur durch erborgte Reize Liebe einzuflößen weiß, darf so ein Frauenzimmer auf ihre Eroberung wohl stolz sein?

Dorimene. Gewiß nicht.

Marthon. Was sind aber die kleinen Weigerungen, die Hindernisse, die Schwierigkeiten, wodurch wir die Leidenschaft eines Liebhabers reizen? Sie sind unserer Person ebenso wenig eigen, ebensowohl erborgt als Bleiweiß und Schminke, und man kann sich also auch auf dasjenige Herz, das sie uns erhalten müssen, wenig oder nichts zu gut thun. Allein es wissen, daß unsere Bereitwilligkeit einen Liebhaber leicht nachlässig, kalt und schläfrig machen kann, und ihm dennoch diese Hülfe wider unsere Reize selbst leihen, um ihn mit desto mehr Ehre überwinden zu können, das, das nenne ich fein gedacht und so, wie eine Heldin denken muß, die sich ihres Werths bewußt ist und ihre Siege nur sich selbst zu danken haben will. — Kurz, er mußte sich nach meiner Moral bequemen.

Dorimene. Ich sollte auch meinen, daß sie bequemlich genug wäre.

Marthon. Er wollte in dem Geschmacke der Romanen, die er gelesen hatte, lieben; itzt aber ist er kein solcher Neuling mehr, wie Sie bald selbst sehen und mir es zugestehen sollen.

Dorimene. Ich? Madame!

Marthon. Er liebt Sie, Sie entreißen mir ihn ꝛc.

Diese Scene gefiel bei der Vorstellung wegen ihres paradoxen und seltsamen Inhalts ungemein. Zum Schlusse macht Eliante Dorimenen sehr lebhafte Vorwürfe, daß sie ihr einen Gefangenen entführe, den sie mit der besten Art gemacht habe. Dorimene vertheidiget sich wegen des Raubes, den Marthon ihr

Schuld giebt, doch die wahre Eliante, die als Cavalier verkleidet dazukömmt, überzeugt sie desselben vollends. Ehe aber dieser vermeinte Cavalier erscheinet, sagt Marthon zu Dorimenen, daß sie ihn selbst in Dorimenens Namen habe rufen und ihm sagen lassen, daß er sich, um nicht erkannt zu werden, in einem Mantel verhüllt zu ihr begeben solle. Sie verlange, daß er sich über sie Beide erkläre, und bittet um Erlaubniß, sich einen Augenblick verbergen zu dürfen. — Einige Stellen aus der nun folgenden Scene werden dem Leser nicht unangenehm sein.

Eliante (im Tone eines Petitmaitres). Wenigstens hat mich Niemand erkannt. Ohne uns zu schmeicheln, wir sind bei dergleichen Abenteuern öfter gewesen.

Dorimene. Mein Herr — —

Eliante. Zum Henker, Mademoiselle, wie glücklich bin ich! Ich komme auf Ihren Befehl hierher, und was noch mehr ist, ich komme verkleidet. Unser erster Besuch ist geheimnißvoll! O das Geheimnißvolle! Es ist zu Allem gut, aber besonders in der Liebe, besonders da lebe das Geheimnißvolle!

Dorimene. Mein Herr —

Eliante. Ich bekannte Ihnen meine Liebe, und Sie glaubten mir auf der Stelle. Das ist die gewöhnliche Wirkung der Wahrheit; man darf sie nur hören, um sogleich überzeugt zu werden.

Dorimene. Mein Herr —

Eliante. Ja, Mademoiselle, wenn ich Ihnen auch meine Liebe nicht bekannt hätte, so hätten Sie sie doch mit allem Recht vermuthen können, da Sie so schön, so reizend sind! Erlauben Sie, daß ich Ihre schönen Hände küssen darf! (Er wirft sich ihr zu Füßen.)

Dorimene. Stehen Sie doch auf, mein Herr! rc.

Auf diese Scene folgen noch verschiedene andere, die mit gleichem Feuer und gleicher Leichtigkeit geschrieben sind. Marthon oder die falsche Eliante hatte sich, wie man gesehen, wegbegeben, um dem vermeinten Cavalier bei Dorimenen freies Feld zu lassen. Nun kömmt sie wieder, begiebt sich aber auch bald zum zweiten Male weg, nachdem sie sich gestellt, als ob die Liebe in ihrem Herzen dem Verdrusse, sich aufgeopfert zu wissen, Platz gemacht. Dorimene kann dem vermeinten Cavalier nicht länger widerstehen, sie capituliret, sie ergiebt sich; das Gesetz, welches ihr der Sieger vorschreibt, bestehet darin, daß sie den Damon nicht mehr sehen und die Hand des Dorante durchaus nicht an-

nehmen soll. Dorimene läßt sich Alles gefallen, und indem kömmt Damon dazu. Eliante hatte ihm aus dem Streiche, den sie Dorimenen spielt, ein Geheimniß gemacht und fährt also fort, unter ihrer Verkleidung auch ihn zu hintergehen; sie nimmt noch dazu den gasconischen Accent an, damit er sie nicht an der Stimme erkennen soll. Dorimene läßt sie beisammen und sagt dem vermeinten Cavalier in einem zärtlichen Tone, daß sie ihn diesen Abend erwarte. Die Scene zwischen dem Damon und der Eliante ist ungemein lustig; denn da Damon seine Gebieterin nicht erkennt, so sagt er ihr Dinge, die sie ungemein verdrießen und in dem Vorsatze, sich nie mit ihm zu verheirathen, bestärken. Auch sie macht es ihm nicht besser und bringt ihm, indem sie sich rühmt, auch über Elianten bald zu triumphiren, einen unüberwindlichen Abscheu vor dieser Heirath bei. Der vermeinte Cavalier begiebt sich endlich weg, Damon befiehlt dem Pasquin, ihm zu folgen; Lisette, die von Dorimenen den nämlichen Befehl erhalten hat, gesellt sich zum Pasquin, um ihn gleichfalls kennen zu lernen.

In der Zwischenzeit zum dritten Aufzuge hat Lisette erfahren, daß der vermeinte Cavalier Eliante selbst ist, Pasquin aber hat diese Entdeckung nicht gemacht, sondern sagt seinem Herren blos, daß der Cavalier, dem er auf seinen Befehl nachgefolgt, geraden Weges zu Elianten gegangen sei und sich da Freiheiten herausgenommen habe, die nur einem beglückten Liebhaber oder einem Gemahle zustünden. Dieses Wort Gemahl stehet in Ansehung der Entwicklung nicht umsonst; der Verfasser hat es sich folgendermaßen zu Nutze gemacht. Dorimene wird durch den Streich, den ihr Eliante gespielt, erbittert und schwöret, sich dafür zu rächen. Da sie nun die große Abneigung kennt, welche Damon und sie vor der Heirath haben, so glaubt sie, sie nicht besser bestrafen zu können, als wenn sie sie trotz dieser Abneigung mit einander verheirathet. Sie beredet also den Damon, daß Eliante seit sechs Monaten insgeheim vermählt sei, und ein Gleiches heftet sie auch Elianten von dem Damon auf. Sie fallen Beide so glücklich in dieses Netz, daß sie dem Dorante versichern, sie wären nun bereit, die Verbindung, vor welcher sie so viel Widerwillen bezeigt, zu vollziehen. Dorante faßt sie bei dem Worte, sie unterzeichnen den Contract, und Jeder bildet sich ein, daß er wegen der frühern Verbindung, wegen der sie einander in Verdacht haben, null und nichtig sein werde. Da aber diese frühere Verbindung eine bloße Erfindung von Dorimenen ist, so

sind sie verbunden, den Contract zu erfüllen. Dorante erzeigt sich dafür gegen Dorimenen so erkenntlich, daß er ihr erlaubt, sich mit ihrem ersten Liebhaber, dem Valère, zu verheirathen.

Gandini.*)

1) Le mari supposé, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini zum ersten Mal aufgeführt den 16. Mai 1746.

Personen: Pantalon, Vater des Mario. Mario, Liebhaber der Flaminia. Flaminia, Schwester des Lelio. Lelio. Octavio. Lucinde, Schwester des Octavio. Der Doctor, Richter. Scapin, Bedienter des Pantalon. Coraline. Häscher. Die Scene ist zu Bologna.

Pantalon ruft seinen Sohn Mario, der in Florenz den Rechten obgelegen, nach Bologna zurück, ihn mit Lucinden zu verheirathen, den Scapin aber hat er nach Florenz geschickt, um die Flaminia daselbst aus dem Wege zu räumen, weil er weiß, daß sein Sohn sterblich in sie verliebt ist. Scapin läßt sich bei Erblickung der Flaminia erweichen, entdeckt ihr den bösen Vorsatz des Pantalon's und giebt ihr den Rath, sich zu verbergen. Unterdessen darf es Mario nicht wagen, seinem Vater ungehorsam zu sein, sondern reiset von Florenz ab, nachdem er seiner Gebieterin tausend Versprechungen einer ewigen Treue gethan, ohne zu wissen, welche Gefahr ihr bevorstehet. Er wird unterwegens unpaß und kömmt also vier Tage später bei seinem Vater an, so daß Harlequin, sein Bedienter, den er bei seiner Geliebten zurückgelassen, einen Tag eher als er in Bologna mit einem Briefe von der Flaminia ankömmt, deren Tod er, so wie sie ihm befohlen, überall ausbreitet.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt die Straße vor, in der Pantalon wohnet.) Scapin kömmt von Florenz an und hinterbringt dem Pantalon den Tod der Flaminia. Weil Pantalon schon weiß, daß sich sein Sohn gehorsam erzeigt, scheinet er über das Geschehene verdrießlich zu sein, giebt dem Scapin einen Beutel Geld, damit er schweigen soll, und schickt ihn zur

*) Dionisio Gandini, von Verona gebürtig, ein noch lebender Schauspieler und dramatischer Dichter. Er kam 1754 auf das italienische Theater zu Paris, wo er vornehmlich die Rolle des Scaramouche spielte. Im Jahre 1755 hat er dieses Theater wieder verlassen. Die folgenden Entwürfe sind von seiner eigenen Erfindung, dieser erste ausgenommen, welches ein alter Entwurf ist, den er nur geändert.

Ruhe, nachdem er ihm vertraut, daß er Lucinden aus Frankreich erwarte, mit der er seinen Sohn verheirathen wolle.

Harlequin als Courier sucht den Mario und giebt zu verstehen, daß ihm ein wichtiges Geheimniß, die Flaminia betreffend, aufgetragen sei. Pantalon erblickt ihn und will ihn auslocken. Anfangs hätte sich Harlequin bald verschnappt, doch auf einmal besinnt er sich, daß sein Geheimniß von großer Wichtigkeit ist, und wickelt sich, so gut er kann, aus seinen Reden, welche die Neugierde des Alten auf das Aeußerste reizen, wieder heraus. Der Doctor kömmt dazu und sagt dem Pantalon, daß sein Neffe verwundet worden, und daß er als Richter des Orts sogleich die nöthigen Nachsuchungen deswegen wolle thun lassen; hiermit geht er ab. Lucinde tritt auf mit ihrem Bruder, dem Octavio, und dem Lelio, den sie unterwegens haben kennen lernen; Lelio ist der Flaminia Bruder und hat sich in Lucinden verliebt. Octavio und Lucinde erkundigen sich nach der Wohnung des Pantalon bei dem Pantalon selbst, der sich nach einigen Complimenten zu erkennen giebt und sein Mädchen, die Coraline, ruft. Sie kömmt und thut um die Neuangekommenen sehr geschäftig. Octavio reiset unter dem Vorwande, daß sein Vater krank sei, wieder zurück, Coraline dringt in den Lelio, es sich bei dem Pantalon gefallen zu lassen; Pantalon verweiset ihr, daß sie sich so gemein mache, und führt sie mit Lucinden ab, nachdem er sich von dem Lelio mit Ehren losgemacht, der ganz allein stehen blieb und zu verstehen giebt, daß er sich zwar eilends nach Florenz machen sollte, weil ihm sein Vater geschrieben, daß seine Schwester Flaminia unsichtbar geworden, daß ihn aber seine Liebe zu Lucinden hier in Bologna zurückhalte; er geht ab.

Mario langet von Florenz an und scheinet fest entschlossen, niemals eine Andere als die Flaminia zu heirathen. Er trifft den Harlequin an, der ihn überall sucht, und erkundiget sich sogleich bei ihm nach seiner Gebieterin. Harlequin sagt ihm, daß sie gestorben sei, erzählt ihm alle Umstände ihres Todes und übergiebt ihm den Brief der Flaminia, in welchem sie ihm meldet, daß sie ihm getreu und als die Seinige sterbe. Mario schreiet, dieser Brief sei ein tödtliches Gift für ihn, und fällt ohnmächtig nieder. Der Doctor kömmt mit den Häschern dazu und sucht den Mörder seines Neffen; er erkennt den Mario und hält ihn für todt. Er fragt den Harlequin um die Ursache, und Dieser antwortet, daß er an einem vergifteten Briefe, den er ihm eben gegeben, gestorben sei. Auf dieses Geständniß wird er festgehalten und

ins Gefängniß geführt. Pantalon und Scapin erscheinen und freuen sich über die Ankunft der Braut; allein der Doctor meldet ihnen den Tod des Mario und zugleich, daß man sich seines Mörders bereits versichert und ihm sein Recht widerfahren lassen wolle. Pantalon will verzweifeln; Scapin gehet ab, um den Brief, den er für vergiftet hält, zu verbrennen und sich alsdenn nach dem Gefängnisse zu begeben, zu sehen, ob er den Schuldigen kenne. Pantalon, Lucinde und Coraline nahen sich traurig dem Mario, der durch Seufzer noch einige Zeichen des Lebens von sich giebt. Endlich kömmt er wieder zu sich, zu großer Freude der Zeugen seiner Auferstehung, die ihn mit nicht geringem Erstaunen eiligst zu dem Richter laufen sehen, sobald er vernommen, daß man seinen Bedienten eingezogen und den Brief der Flaminia verbrannt. Das Theater verändert sich und stellt die Gerichtsstube vor. Mario kömmt eben dazu, als man den Harlequin auf sein eigen Geständniß zum Tode verurtheilen will; das Urtheil wird widerrufen; die Häscher wollen bezahlt sein, und Harlequin bezahlt sie mit Schlägen; die spielende Personen verlassen alle die Scene, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellt wieder die Straße vor, in welcher Pantalon wohnet.) Auf einer Seite tritt Scapin auf und auf der andern Flaminia. Sie erkennen einander, und sie erkundiget sich nach dem Mario. Scapin stockt, und endlich erzählt er ihr das vermeinte Unglück ihres Liebhabers. Flaminia begiebt sich voller Verzweiflung in das Haus des Pantalon, wohin ihr Scapin folgt, um es zu verhindern, wenn sie sich etwa zu erkennen geben wollte. Harlequin kömmt in vollem Laufe und sucht sich vor den Häschern zu retten, die eine andere Bezahlung verlangen, als die er ihnen bereits gegeben. Als er eben in das Haus des Pantalon hereinspringen will, kömmt Coraline heraus, mit der er eine verliebte Scene hat. Pantalon kömmt mit Lucinden und seinem Sohne dazu, dem er wegen seiner Liebe zu Florenz einige Vorwürfe macht. Mario und Lucinde machen einander ziemlich frostige Höflichkeitsbezeigungen, und auf einmal erscheinet Flaminia als eine Rasende zwischen ihnen und fragt, was man mit dem Körper ihres Geliebten gemacht habe. Sie erblickt den Mario, erkennt ihn und wird von ihm erkannt; Beide thun einen gewaltigen Schrei und bleiben ohne Bewegung. Scapin giebt die Flaminia für seine Muhme aus, Namens Brunette, und sagt, er habe sie kommen lassen, um sie bei Lucinden in Dienste zu bringen. Er bemäntelt das Erstaunen der

beiden Verliebten so gut als möglich und ist auch so glücklich, dem Alten seinen Verdacht zu benehmen. Harlequin kömmt dazu, und nun hätte beinahe Dieser Alles wieder verdorben; Scapin jagt ihn zweimal fort und trägt ihn endlich auf den Schultern weg, indem Pantalon unterdessen der Lucinde ihr Zimmer anweiset. Mario versichert der Flaminia aufs Neue seine Treue und erfährt von ihr, daß sie dem Scapin ihr Leben zu danken habe. Scapin kömmt nebst Coralinen dazu, die er mit dem Harlequin getroffen hat, und macht ihr deswegen Vorwürfe. Pantalon kömmt gleichfalls mit Lucinden wieder und will den Mario zwingen, ihr die Hand zu geben. Flaminia nimmt des Vaters Partei und erklärt sich wider ihren Liebhaber; Pantalon befiehlt seinem Sohne, Brunetten zu gehorchen, der er sein ganzes Ansehen hiermit ertheile. Mario verspricht, sich ihr mit Freuden zu unterwerfen, nur müsse sie ihm nicht befehlen, seine Geliebte zu Florenz zu vergessen. Harlequin kömmt und meldet den Fremden an, der mit Lucinden gekommen ist und mit ihr zu sprechen verlange. Pantalon begiebt sich mit ihr hinein, um ihn in ihrem Zimmer zu erwarten, und trägt es der vermeinten Brunette auf, ihn zu empfangen. Lelio erkennt im Hereingehen seine Schwester und will mit ihr schelten; sie besänftiget ihn aber, indem sie sich für verheirathet ausgiebt, und der Bruder und die Schwester umarmen sich. Mario, der auf sie Acht gegeben, ihre Reden aber nicht hören können, wird eifersüchtig und zwingt den Lelio, den Degen zu ziehen. Harlequin versucht, sie mit seinem hölzern Seitengewehre aus einander zu bringen, läuft aber, als es nichts verfangen will, davon und schreiet um Hülfe. Flaminia ruft dem Mario zu, daß er sich mit ihrem Bruder schlage, und Scapin dem Lelio, daß er mit dem Gemahl seiner Schwester zu thun habe. Pantalon kömmt auf das Geschrei dazu, Harlequin kömmt ihm nach und wirft mit alten Töpfen um sich, womit sich der zweite Aufzug beschließt.

Dritter Aufzug. Flaminia eröffnet den dritten Aufzug mit dem Mario, dem sie den Rath giebt, seinem Vater zu gehorchen; hierauf umarmt sie ihn und nimmt Abschied. Mario erschrickt darüber und begiebt sich mit dem Harlequin weg; Lelio aber, der dazukömmt, sucht seine Schwester wegen des Unglücks zu beruhigen, welches sie für sich und den Mario befürchtet, wenn er sich seinem Vater zu widersetzen fortführe, und verspricht, den Pantalon zur Einwilligung in ihre Heirath zu vermögen. Flaminia begiebt sich weg, der Doctor kömmt, und Lelio erkennt ihn

für einen Freund seines Vaters. Er verklagt den Pantalon und den Mario bei ihm und ersucht ihn, Beide in Verhaft nehmen zu lassen; der Doctor gehet ab, um die nöthigen Befehle deswegen zu ertheilen, und Lelio folgt ihm. Flaminia kömmt wieder und freuet sich, daß sie nunmehr Hoffnung habe, den Mario zu heirathen; Coraline, die sie belauscht und sie für weiter nichts als für Brunetten hält, erstaunt über ihre Verwegenheit; sie geht ab, dem Pantalon hiervon Nachricht zu geben, sucht ihn aber überall vergebens, weil er unterdessen nebst dem Mario in Verhaft genommen worden. Sie kömmt mit Lucinden wieder, die sie anstatt Pantalon's getroffen hat, und erzählt ihr, auf was sich Brunette Rechnung mache. Lucinde erzürnt sich über die Flaminia, und indem kömmt Scapin und meldet, was mit dem Pantalon und Mario vorgegangen, worauf sich Alle wegbegeben, sie in dem Gefängnisse zu besuchen. Das Theater verändert sich und stellet die Gerichtsstube vor. Alle spielende Personen sind hier beisammen. Der Doctor macht sich fertig, den Pantalon zu verhören, der es sogleich von selbst gesteht, daß er die Flaminia habe umbringen lassen. Der Doctor antwortet, es sei itzt von keinem Morde die Rede, sondern die Sache wäre diese, daß Mario die Schwester des Lelio seinem Versprechen gemäß heirathen solle, oder er werde ihn als einen Verführer zu gebührender Strafe ziehen. Lelio erkläret seinestheils, daß der Verklagte Derjenige sei, der seiner Schwester die Ehe versprochen; Harlequin wendet dagegen ein, daß Mario sich bereits mit seiner Gebieterin eingelassen habe; Lucinde beklagt sich gleichfalls, daß sich Mario, ohngeachtet ihn Pantalon mit ihr verbinden wolle, mit aller Welt und sogar mit Brunetten verspreche; Scapin endlich will die Rechte eines vornehmen Frauenzimmers in Florenz behaupten, welche die erste Hypothek auf den Mario habe. Der Richter will den Mario auch schon als einen Erzverführer verurtheilen, doch Scapin erkläret das Räthsel, und es findet sich, daß die Schwester des Lelio, die Gebieterin des Harlequin, das vornehme Frauenzimmer von Florenz und Brunette nicht mehr als eine und die nämliche Person sind und Mario sich nur mit der einzigen Flaminia versprochen hat. Pantalon wird gezwungen, in die Heirath zu willigen; Lelio heirathet Lucinden, Harlequin Coralinen, und die Komödie hat ein Ende.

2) Les Bohémiens, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini zum ersten Mal aufgeführet den 6. Junius 1748.

Personen: Der Doctor. Mario, des Doctors Sohn. Harlequin, Bedienter des Doctors. Pantalon. Scapin, Hauptmann einer Zigeunerbande. Lelio und Lucinde, erkannte Kinder des Pantalon. Coraline, Zigeunerin. Eine Bande Zigeuner und Zigeunerinnen. Ein Müller. Bauern.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt einen Wald und verschiedne Häuser vor.) Der Doctor erscheint und ist auf den Pantalon sehr erzürnt. Er sagt, daß Dieser seine Bosheit gegen ihn nun auf das Aeußerste getrieben, indem er ihm seinen Zaun niederreißen lassen und dadurch verursacht, daß ihm die wilden Thiere vielen Schaden gethan. Pantalon antwortet ihm, er müsse toll im Kopfe sein. Harlequin kömmt mit einem Bauer dazu, den er abprügelt, weil er Feigen von dem Hinterhofe des Doctors gestohlen. Pantalon wird sehr ungehalten darüber, daß man seinen Bauer so mißhandelt. Der Doctor versetzt, daß, wenn man ihm (dem Pantalon) Recht widerfahren lassen wollte, man ihm ebenso begegnen müßte, weil er an allem seinem Unglücke Schuld sei. Pantalon straft ihn Lügen, der Doctor antwortet mit einer Ohrfeige; Pantalon ziehet seinen Dolch, Harlequin aber treibet ihn mit einer guten Tracht Schläge vom Platze und begiebt sich mit dem Doctor weg.

(Das Theater stellet ein Feld mit Zelten vor.) Zigeuner und Zigeunerinnen legen dem Scapin die Beute vor, die sie gemacht haben; nur Lelio hat ihm nichts vorzulegen, und Scapin wirft ihm den wenigen Geschmack vor, den er an ihrer Profession habe. Coraline macht Lucinden aus, daß sie den Leuten so schlecht wahrzusagen wisse. Lucinde antwortet ihr, daß sie vor diese Lebensart allzu viel Abneigung habe. Scapin lieset Beiden, dem Lelio und der Lucinde, den Text und sagt ihnen, daß sie sehen müßten, wo sie was verdienten, und heißt Diejenigen, die sich die vergangene Nacht ermüdet haben, zur Ruhe gehen. Er macht der Coraline tausend Schmeicheleien und empfängt einen Beutel von ihr. Nachdem er dem Lelio und der Lucinde noch mehr als einmal wiederholt, daß sie so ihrem Exempel folgen sollten, begiebt er sich mit Coralinen weg.

Lelio und Lucinde sind nichts weniger als geneigt, dergleichen Ermahnungen nachzukommen. Lelio giebt der Lucinde

den Rath, die Flucht mit ihm zu nehmen, und verspricht ihr, sie zu heirathen. Lucinde antwortet, daß sie ihn zwar liebe und hochschätze, allein sie wisse selbst nicht, warum sie nicht die geringste Neigung habe, ihn zu heirathen. Lelio antwortet ihr mit aller möglichen Zärtlichkeit, ohne über ihre abschlägliche Antwort verdrießlich zu sein. Sie gehen mit einander ab.

Der Doctor kömmt und erzählt dem Mario seinen Streit mit dem Pantalon. Mario ist um so viel weniger damit zufrieden, da er weiß, daß Pantalon sehr reich ist, und daher verdrießliche Folgen besorget.

Harlequin kömmt dazu und hinterbringt, daß Pantalon beschlossen habe, die ganze Familie des Doctors umbringen zu lassen. Der Alte wird darüber ganz unruhig; Harlequin glaubt ihn zu beruhigen, indem er ihm seine Tapferkeit rühmet. Doch kaum läßt sich Pantalon mit seinen Bauern sehen, als der furchtsame Harlequin die Flucht nimmt. Mario vertheidiget den Doctor, und Scapin, der mit seinem Gefolge dazukömmt, bringt sie aus einander. Als Harlequin Niemanden mehr sieht, will er Alles todt machen und beschließt den Aufzug mit seinen Großsprechereien.

Zweiter Aufzug. Lucinde, nachdem sie über die Liebe des Lelio und über die Härte, mit welcher ihr Scapin begegnet, ihre Betrachtungen angestellt, fühlt sich sehr ermüdet, läßt sich auf eine Rasenbank nieder und schläft ein.

Mario erblickt sie, findet sie ungemein reizend, wird in sie verliebt, nahet sich ihr und weckt sie dadurch auf. Anfangs will sie fliehen, Mario aber hält sie auf, und sie sagt ihm wahr. Mario ärgert sich, daß er sie eine so unwürdige Profession treiben sieht, und sagt ihr, daß sie ja wohl auf eine anständigere Art ihr Glück finden könne; er bietet ihr hierauf seinen Beutel an, den sie aber ausschlägt. Scapin schilt die Lucinde, daß sie das Geschenke, das man ihr machen wollen, nicht angenommen. Mario entschuldiget sie, erkennt den Scapin, erzeigt sich gegen ihn sehr freundschaftlich und bittet ihn, seinen Vater und ihn gegen die Verfolgungen des Pantalon's zu vertheidigen. Scapin verspricht, ihn und seine ganze Familie in Sicherheit zu setzen, wenn sie ihre Zuflucht in seine Zelte nehmen wollten, und führt Lucinden mit sich fort. Mario wird über das Weggehen der Lucinde empfindlich und folgt ihr nach, nachdem er dem Harlequin befohlen, seinem Vater zu sagen, daß er in die Zelte des Scapin's flüchten solle.

Coraline kömmt dem Harlequin unter die Augen, und er

findet sie nach seinem Geschmacke. Indem sie ihn mit Wahrsagen unterhält, visitiren ihm zwei kleine Zigeuner die Schubsäcke. Harlequin bekennt hierauf der Coraline seine Liebe, die sie erwidern zu wollen sich stellet. Sie beredt ihn, sein Kleid abzulegen; die kleinen Zigeuner tragen es weg, und Coraline schleicht sich auch davon.

Der Doctor, der in dem Augenblicke dazukömmt, ist Ursache, daß Harlequin den ihm gespielten Streich nicht sogleich merkt, sondern vor allen Dingen die ihm von dem Mario an den Alten aufgetragene Commission ausrichtet. Der Alte ist sogleich bereit, sich die Nachricht zu Nutze zu machen. Unterdessen sucht Harlequin seine Kleider vergebens; er erblickt den Scapin, bei dem er sich wegen des erlittenen Raubes beklagt. Scapin giebt insgeheim seiner Bande Befehl, die Kleider wiederzubringen. Harlequin setzt noch hinzu, es thue ihm leid, daß er sich über die Zigeunerin, die ihn beraubt, beklagen müsse, da sie ihm so wohl gefalle.

Scapin giebt ihm den Rath, nicht so zärtlich zu sein, sonst könnte ihn leicht der Hauptmann der Bande, wenn er seine Liebe zu der Zigeunerin erführe, zu Tode prügeln lassen. Coraline bringt des Harlequin's Kleider wieder, und Dieser kann sich nicht enthalten, ihr seine Liebe nochmals zu verstehen zu geben. Scapin giebt sich ihm hierauf als den Hauptmann der Bande zu erkennen, Harlequin zittert und kann kaum vor Erschrecken wieder zu sich kommen. Scapin will die Zigeunerin wegen ihres Diebstahls bestrafen, und sie bittet den Harlequin, ihr Genade auszuwirken. Harlequin bittet darum, Scapin gesteht sie ihm zu und geht mit seinen Leuten ab.

Kaum sieht sich Harlequin mit Coralinen allein, als er ihr um den Hals fallen will. Auf einmal steht Scapin zwischen ihnen; er ist wider den Harlequin aufgebracht und will ihn binden lassen, weil es nur einem Zigeuner erlaubt sei, eine Zigeunerin zu lieben. Um ihn zu besänftigen, sagt Harlequin, daß er sich mit Vergnügen unter sie wolle aufnehmen lassen. Scapin ist es zufrieden, nur soll er vorher eine Probe von seiner Geschicklichkeit ablegen, wozu eben eine Gelegenheit vorfällt. Zwei Zigeuner bringen einen Esel, mit Federvieh beladen, unter die Zelte, den sie einem Müller gestohlen. Scapin läßt das Federvieh abladen und befiehlt dem Harlequin, den Esel an den Müller wieder zu verkaufen und ihm bei der Gelegenheit seinen Beutel zu stehlen; wenn er dieses bewerkstelliget, so solle er Zigeuner sein und Coralinen heirathen dürfen. Harlequin versteht sich dazu, und Scapin giebt ihm einen Bart und einen Mantel, sich zu verkleiden. Der Müller kömmt

ganz außer Athem und fragt ihn, ob er nicht wisse, wohin die Zigeuner ihren Weg genommen. Harlequin antwortet, er habe darauf nicht Acht gegeben, sondern suche vielmehr selbst, diesen Spitzbuben auf das Eiligste zu entkommen; er wünsche sogar, sagt er, daß er seinen Esel loswerden könne, damit er nicht gar darum käme. Dem Müller steht der Esel an, und indem er dem Harlequin Geld dafür geben will, stiehlt ihm Dieser seinen Beutel. Der Müller merkt es und läuft ihm nach, doch die Zigeuner vertheidigen ihren künftigen Mitbruder, umringen den Müller tanzend und vermitteln es, daß Harlequin sich mit dem Esel, den er ihm verkauft, wieder davonmachen kann.

Dritter Aufzug. (Das Theater stellt einen Wald und Zelte vor.) Die Zigeuner und Zigeunerinnen spielen neben ihren Zelten. Da Scapin merkt, daß Lucinde und Lelio durchaus nicht geneigt sind, ihre Profession zu treiben, so möchte er ihrer gern los sein. Er giebt zu verstehen, daß der Hauptmann der Bande, der vor ihm gewesen, ihm sie bestens empfohlen und zugleich ein Papier anvertrauet habe, das er nicht eher als nach Verlauf eines Jahres erbrechen solle. Da nun das Jahr eben um ist, so öffnet er die Schrift und findet, daß Lucinde und Lelio des Pantalon's Kinder sind; er ruft sie, und sie kommen von ihrem Spiele zu ihm. Scapin spricht sehr freundlich mit ihnen und sagt, daß sie nun nicht mehr lange bei der Profession bleiben sollten, die sie so sehr verabscheuten; er kenne ihren Vater, und dieser sei vollkommen im Stande, sie in glückliche Umstände zu setzen. Er ersucht sie, ihm auf einige Augenblicke zwei Schaumünzen, die sie bei sich haben, anzuvertrauen. Lucinde und Lelio geben sie ihm. Der Doctor und Mario kommen, bei dem Scapin ihre Zuflucht zu nehmen, der sie auch sehr wohl aufnimmt und sie mit dem Pantalon auszusöhnen verspricht. Unterdessen daß sich der Doctor unter den Zelten umsieht, kömmt Lucinde dazu, gegen die sich Mario sehr höflich erzeiget; sie entdecken einander Beide ihre Liebe.

Harlequin, der es dem Scapin nachthun will, macht hierüber ein großes Geschrei und sagt den Verliebten, daß Niemand eine Zigeunerin lieben dürfe, wenn er nicht selbst von der Profession wäre. Scapin giebt dem Harlequin Recht, worüber sich Dieser sehr fröhlich erzeigt. Doch als sich Coraline ungemein vergnügt stellt, daß nunmehr auch Mario bald von ihrer Gesellschaft sein werde, fängt er an, eifersüchtig zu werden.

Pantalon kömmt und bittet den Scapin, ihn zu rächen, und

macht ihm ein Geschenk; Scapin nimmt es an und schickt ihn wieder fort. Er freuet sich sehr, da er sieht, daß die Liebe die Familien des Doctors und des Pantalon's ohne Schwierigkeit wieder vereinigen werde, und der Aufzug endiget sich mit der Aufnahme des Harlequin's, welche Scapin vorzunehmen befiehlt.

Vierter Aufzug. Scapin giebt dem Mario den Rath, ohne Bedenken Zigeuner zu werden, um Lucinden heirathen zu können; er versichert ihn, daß er ihm in einigen Stunden beweisen wolle, daß sie von ebenso gutem Geschlechte sei als er, und daß es für sie Beide gut sein werde, wenn er seinem Rathe folge. Da Mario den Scapin kennet und von ihm hintergangen zu werden sich nicht fürchten darf, so williget er in Alles, was er von ihm verlangt.

Harlequin giebt dem Doctor den Rath, Zigeuner zu werden, weil es doch sein Sohn auch bald sein werde, der Doctor aber giebt auf seine Reden nicht Acht. Indem erblickt Pantalon den Harlequin, erinnert sich an die Schläge, die er von ihm bekommen, zieht seinen Dolch und will sich rächen. Harlequin läuft davon.

Scapin hält den Pantalon auf und sagt ihm, daß er ein Geheimniß besitze, durch welches er ihm einen sehr wichtigen Dienst leisten könne; wenn er ihn nämlich an seinen Feinden werde gerächet haben, wolle er ihm das Vergnügen machen, zwei Kinder, die er für verloren halte, wiederzufinden. Pantalon ist für Freuden außer sich und will wissen, wenn ihm dieses Glück widerfahren solle. Scapin befiehlt ihm, in die nächste Grotte zu gehen, wo er seine Beschwörungen machen wolle. Pantalon gehorcht, Scapin folgt ihm, nachdem er zu verstehen gegeben, daß er zu seiner List Alles vorbereitet habe.

Der Doctor hat sich von einer gewaltigen Liebe zu Coralinen einnehmen lassen und sucht sie, sich ihr zu entdecken. Seine Leidenschaft wird in Coralinens Gegenwart immer stärker; sie merkt die Liebe, die der Alte gegen sie empfindet, stellt sich, sie erwidern zu wollen, und da er ihr sie zu heirathen verspricht, scheinet sie ganz traurig, weil sie seine Frau, wie sie sagt, nicht sein könne, wenn er nicht Zigeuner würde. Sie fügt hinzu, daß er sich zwar, wenn er sie wirklich liebe, kein Bedenken machen dürfe, es zu werden, indem sein Sohn bereits Zigeuner geworden, um Lucinden zu heirathen. Der Doctor erstaunet über diese Nachricht; es wird ihm schwer, sich zu entschließen, doch endlich siegt die Liebe bei ihm, er begiebt sich mit Coralinen weg und ist bereit, Alles zu thun, was sie von ihm verlangt.

(Das Theater stellt einen Wald und einen großen Felsen vor.) Scapin befiehlt dem Pantalon, auf den Felsen zu steigen, wo er ihm einen Beweis von seiner Wissenschaft geben wolle. Seine Beschwörungen erschrecken den Pantalon; er erschrickt aber noch weit mehr, als er mitten in Flammen die Devisen erscheinen sieht, die auf den Schaustücken seiner Kinder stehen. Pantalon verlangt sie von dem Scapin, und Dieser verspricht sie ihm auch; indem aber ruft er unterirdische Geister, die ihn wegführen und von dem Felsen hinunterrollen lassen, womit sich der Aufzug endet.

Fünfter Aufzug. Lelio und Lucinde führen den Pantalon, der nach seinem Falle kaum mehr gehen kann. Sie erzeigen sich dem Alten ungemein behülflich, der ihnen seine Dankbarkeit nicht genug ausdrücken kann. Die Sympathie verursacht bei allen Dreien Bewegungen, von welchen sie die Ursache nicht begreifen können. Lelio und Lucinde umarmen den Pantalon mit Ehrfurcht, und Pantalon umarmt sie mit Zärtlichkeit.

Da Harlequin und der Doctor den Pantalon wahrnehmen, so wollen sie ihn umbringen; Lelio und Lucinde vertheidigen ihn, und dieser Zufall verdoppelt des Pantalon's Liebe gegen sie.

Scapin, der Alles, was vorgegangen, insgeheim mit angesehen, läßt den Doctor und den Harlequin, desgleichen den Lelio und die Lucinde abgehen; vorher aber erhebt er die Großmüthigkeit dieser Letztern. Pantalon betrübt sich, da sie ihn verlassen sollen. Scapin bewundert die Macht des Bluts und führt den Pantalon mit sich fort.

(Das Theater stellt einen Wald vor mit den Zelten des Scapin's.) Die ganze Bande des Scapin ist zum Aufbruche fertig. Pantalon erstaunet, da er den Doctor und den Mario unter den Zigeunern gewahr wird. Scapin sagt ihm, daß sie keine Zigeunerin hätten heirathen können, ohne es selbst zu sein. Pantalon glaubt nunmehr an seinen Feinden genug gerächet zu sein, da sie sich so weit erniedriget. Scapin bittet ihn, seinen Groll nicht weiter zu treiben und zu bedenken, daß sich die liebsten Zweige seiner Familie gleichfalls unter der Bande befänden. Zugleich fragt er seine Leute, ob sich Einer von ihnen den Vater des Lelio und der Lucinde zu hassen unterstehe. Sie beschwören Alle einmüthig das Gegentheil. Und nun giebt Scapin dem Lelio und der Lucinde ein Zeichen, die sich dem Pantalon zu Füßen werfen und ihm ihre Schaumünzen überreichen. Pantalon vergießt Freudenthränen und umarmt sie. Er sieht nun, daß

sich die Natur schon vorher für sie erkläret, er söhnt sich mit seinem Feinde aus und freuet sich über die Verbindung ihrer Kinder.

Harlequin ist wider den Scapin in der größten Wuth, weil er ihm sein Wort nicht gehalten, sondern Coralinen an den Doctor verheirathet, und will nicht länger Zigeuner sein. Scapin aber besänftiget ihn mit der Hoffnung, daß Coraline, die itzt einen alten Mann heirathe, bald Wittwe werden und ihm alsdenn eine reiche Erbschaft zubringen werde. Hierauf giebt sich Harlequin zufrieden, und die Komödie endiget sich mit der Verheirathung des Mario mit Lucinden und des Doctors mit Coralinen.

3) **Arlequin et Scaramouche voleurs**, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini, in fünf Aufzügen, zum ersten Mal aufgeführt den 5. December 1747.

Personen: Pantalon. Der Doctor. Flaminia, des Pantalon's Tochter. Lucinde, des Doctors Tochter. Mario, des Doctors Sohn. Lelio, des Pantalon's Sohn. Coraline, Kammerfrau bei der Flaminia. Nicolo, Bedienter des Pantalon. Ein Hauptmann. Scaramouche, das Haupt einer Bande Spitzbuben. Harlequin, Spitzbube. Spitzbuben, als Soldaten, Häscher und Bediente verkleidet. Verschiedene Nebenpersonen.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt eine Straße vor, in welcher man das Haus des Doctors und des Pantalon siehet.) Harlequin, ein Spitzbube, beklagt sich bei seinem Hauptmann, dem Scaramouche, daß er nicht die gehörige Achtung vor ihm habe. Scaramouche antwortet ihm, es sei seine eigene Schuld, weil er sich der Profession nicht besser befleißige. Hierauf giebt er ihm verschiedene Lehren, die sich Harlequin zu Nutze zu machen verspricht, und Beide begeben sich weg. Mario tritt auf und giebt in einer Monologe zu verstehen, daß er sich in Flaminien, des Pantalon's Tochter verliebte; er klopft an des Letztern Thüre an; Coraline kömmt heraus und giebt ihm von ihrer Gebieterin, der Flaminia, einen Brief. Er fängt ihn an zu lesen; Scaramouche wird ihn von Weitem gewahr und zeigt ihn dem Harlequin. Dieser nahet sich ihm, und da er siehet, daß Mario den Brief der Flaminia einsteckt, so bittet er ihn, weil er doch lesen könne, die Gütigkeit zu haben und ihm auch einen Brief zu lesen, den er ihm dabei einhändiget. Mario will ihm diese Gefälligkeit erweisen, und indem er es eben thun will, stiehlt ihm Harlequin

sein Schnupftuch und macht sich mit davon. Mario wird es gewahr und läuft ihm nach. Der Doctor tritt auf und sagt, daß Pantalon, sein guter Freund, eben itzt die Heirath seiner Tochter mit einem sehr reichen Fremden geschlossen habe, welcher Fremde ein Landsmann und Anverwandter von Demjenigen sei, dem er seine Tochter bestimmt; er wolle also gehen und ihm Glück wünschen. Er klopft bei dem Pantalon an; Coraline macht auf und sagt ihm, daß sich Pantalon eben anziehe. Der Doctor sagt, er wolle ihn auf dem Kaffeehause erwarten, und geht fort. Pantalon kömmt aus seinem Hause heraus; Coraline bestellt bei ihm, was ihr der Doctor eben gesagt; er heißt sie wieder ins Haus gehen und will sich zu seinem Freunde begeben. Als er fort ist, kömmt Lelio und unterhält sich ganz allein mit seiner Liebe zu Lucinden, des Doctors Tochter. Scaramouche, als ein vornehmer Herr gekleidet, den Harlequin als Stallmeister und verschiedene Spitzbuben in Livrei hinter sich, redet ihn höflich an. Er sagt ihm, daß er ein Fremder von Stande sei, der zu seinem Vergnügen reise und nicht gerne in einem Wirthshause einkehren wolle; er bittet ihn, ihm ein Haus irgend einer angesehenen Person in der Stadt zu nennen, wo er sich sieben oder acht Tage mit Ehren aufhalten könne. Lelio läßt sich durch den Namen, welchen sich Scaramouche giebt, hintergehen und versichert, daß ihn sein Vater Pantalon mit Vergnügen aufnehmen werde. Da Lelio zugleich hört, daß dieser Herr seinem Stallmeister befiehlt, die Mauleseltreiber, welche seine Bagage geführt, zu bezahlen, der Stallmeister aber kein Geld bei sich zu haben vorgiebt, so erbietet sich Lelio, die nöthige Summe vorzuschießen, und wird beim Worte gehalten. Er zahlt den Mauleseltreibern das geforderte Geld und will seinen Beutel wieder zu sich stecken, Harlequin aber practiciret ihm den Beutel weg, ohne daß er es merkt. Lelio nimmt von dem fremden Herren Abschied, nachdem er ihm das Haus seines Vaters gewiesen, und sagt, er wolle gehen, die Zimmer für ihn zurechtmachen zu lassen. Er kömmt aber den Augenblick wieder, weil er seinen Beutel vermißt; er ersucht den Fremden, ihm zu sagen, ob nicht etwa Einer von seinen Leuten seinen Beutel aufgehoben, den er ohne Zweifel fallen lassen, indem er ihn einzustecken geglaubt. Mein Herr, ruft Scaramouche, Sie können leicht Recht haben. Und hui, daß mein Stallmeister diesen Fund gethan hat! Ich habe seit einiger Zeit ohnedem Ursache, dem Burschen nicht zu trauen, und sobald ich von meinen Reisen wieder zu Hause komme,

werde ich ihn sicherlich zum Henker jagen. Der Stallmeister nimmt den Verdacht sehr übel und antwortet trotzig, daß diese Rede seinem Herrn das Leben kosten solle. Lelio bittet für ihn um Gnade, und indem er sich zwischen sie Beide stellen will, kömmt er ins Gedränge und verlieret seinen Hut. Der Herr, der Stallmeister und die Bedienten sprengen aus einander, der Eine dahin und der Andre dorthin; Lelio verfolgt sie, und der erste Aufzug ist aus.

Zweiter Aufzug. Harlequin und Scaramouche eröffnen, so wie den ersten, also auch den zweiten Act. Harlequin weiß sich sehr viel damit, daß er die Lehren, die ihm Scaramouche gegeben, so gut in Ausübung gebracht, und Dieser gesteht ihm auch zu, daß er sich zu bilden anfange. Sie hören Jemand kommen und begeben sich weg. Mario tritt auf und beklagt sich über die Heirath, welche Pantalon zwischen seiner Tochter und einem Fremden geschlossen. Scaramouche erscheint und scheinet, gegen die hinterste Scene redend, sehr verdrießlich, daß ein Mensch, an den er zwanzig Louisd'or auf sein Wort verloren, Mißtrauen in ihn setzt und ihm nicht einmal vierundzwanzig Stunden nachsehen will. Er sei so rasend, sagt er, daß er einen Demant, den er am Finger habe, und der gern hundert Louisd'or werth sei, lieber gleich für zwanzig verkaufen möchte, damit er nur mit einem so unbilligen Menschen weiter nichts zu thun haben dürfe. Mario, der den Wechsel des Spiels auch schon oft erfahren, läßt sich seinen Verdruß nahe gehen, redet ihn an und erbietet sich großmüthig, ihn aus der Verlegenheit zu reißen und ihm, so viel er nöthig habe, zu leihen. Scaramouche nimmt das Anerbieten mit der Bedingung an, daß er seinen Ring zum Unterpfande nehmen soll. Mario, der seinen Beutel schon aufgemacht hat, weigert sich dessen, Scaramouche aber wirft ihm wider seinen Willen den Ring in den Beutel und faßt zugleich darnach, indem Mario die zwanzig Louisd'or herauslangen will. Mario erstaunt und will den Beutel wieder an sich ziehen; der Doctor kömmt dazu, und Scaramouche beklagt sich, daß ihm Mario einen Beutel, den er fallen lassen, nicht wiedergeben wolle; zum Beweise, daß der Beutel ihm gehöre, könne der und der Ring dienen, der sich nebst seinem Gelde darin befinde. Nachdem der Doctor die Sache so befunden, giebt er seinem Sohne, ohne ihn anzuhören, Unrecht und überliefert dem Scaramouche den Beutel, der sich vergnügt davon macht. Endlich bringt Mario, aber zu spät, seinen Vater aus dem Irrthume und eilet dem Spitzbuben nach. Der Doctor

bleibt allein und giebt zu verstehen, daß Soldaten in die Stadt gekommen und er einen Officier in sein Haus werde einnehmen müssen. Er klopft an sein Haus an und befiehlt seiner Tochter, welche herauskömmt, den neuen Gast zu empfangen; sie verspricht zu gehorchen und gehet wieder hinein. Scaramouche und Harlequin, welche den Doctor behorcht, begeben sich schleunig weg, aber in dem Augenblicke ist Harlequin auch wieder da und zeigt sich dem Doctor als einen zerstümmelten Officier, dem beide Beine abgeschossen worden. Er sitzt in einer Sänfte, und die Träger sind als Soldaten verkleidete Spitzbuben. Indessen aber, daß Harlequin dem Doctor seine Heldenthaten erzählt und dieser ihn eben zu sich hineinführen will, kömmt der wahre Capitän, der bei ihm logiren soll, und der Betrug wird entdeckt. Die Träger sowohl als der Krüppel nehmen Reißaus, und der zweite Aufzug schließt sich mit großem Tumulte.

Dritter Aufzug. Pantalon sagt zu seiner Tochter Flaminia, daß er itzt nicht bei baarem Gelde sei, und da ihre Heirath, die er nunmehr richtig gemacht, ihm ganz gewiß starke Ausgaben machen werde, so wolle er ein Theil von seinem Silberwerke versetzen, damit ihm bei solchen Umständen nichts fehle. Er befiehlt also seiner Tochter, die entbehrlichen Stücke beiseite zu setzen. Harlequin und Scaramouche haben Alles mit angehört, und Dieser sagt Jenem etwas ins Ohr. Sie gehen Beide fort, kommen aber sogleich wieder, Harlequin als Gerichtsfrohn mit Spitzbuben, die sich in Häscher verkleidet, und Scaramouche als ein Kaufmann, den man Schulden halber in Verhaft genommen. Scaramouche erblickt den Pantalon und ersucht ihn um Hülfe; er sei, sagt er, sehr unglücklich, daß man ihn um tausend Thaler setzen wolle, da er doch bei sich zu Hause für noch einmal so viel Waaren habe. Aber, setzt er hinzu, da mir diese Trabanten nicht erlauben wollen, nach Hause zu gehen, so haben Sie doch die Gütigkeit, ich bitte Sie, und schreiben ein paar Worte für mich an meine Tochter; denn wie Sie sehen (er zeigt ihm seinen Arm, den er in der Binde trägt), ich kann es selbst nicht thun. Pantalon, der sich nichts Böses vermuthet, schreibt folgende Worte, die er ihm vorsagt: Liebe Tochter, Ueberbringern Dieses händige sogleich das Bewußte ein! Indem Pantalon den Zettel schreibt, mauset ihm Harlequin die Uhr, und Scaramouche begiebt sich, sobald er den Pantalon weit genug von seinem Hause vermuthet, mit dem Zettel zu der Flaminia, die ihm sogleich, weil sie ihres

Vaters Hand kennet, die ausgesetzten Stücke Silber überliefert. Als Pantalon bald darauf mit einem Wucherer, der das Silber abholen will, nach Hause kömmt und von Flaminien und Coralinen, was bereits damit geschehen, erfährt, läuft er plötzlich fort, um den Dieb wo möglich noch einzuholen, und Flaminia geht mit Coralinen wieder hinein. Lelio tritt allein auf und sagt, daß er mit seiner Geliebten gern sprechen möchte; er klopft an des Doctors Thüre an, und Lucinde kömmt heraus. Sie haben eine zärtliche Scene mit einander, in welcher ihm Lucinde meldet, daß sie ihr Vater an einen Fremden versprochen, der ein Landsmann Desjenigen sei, dem Pantalon die Flaminia zugesagt. Lelio versichert sie, daß er diese Heirath schon zu verhindern wissen werde; sie geht wieder hinein, und ihr Liebhaber begiebt sich fort. Pantalon und der Doctor treten mit einander auf; der Doctor sagt seinem Freunde, daß er den Augenblick einen Brief erhalten, in welchem man ihm die baldige Ankunft ihrer künftigen Schwiegersöhne berichte, daher sie alle Augenblicke zu erwarten stünden. Scaramouche, der sie beständig auf dem Korne hat, sagt dem Harlequin etwas ins Ohr und geht mit ihm ab. Den Augenblick darauf kömmt Harlequin als ein Bedienter verkleidet und meldet dem Pantalon die Ankunft des künftigen Gemahls der Flaminia und bittet ihn, die Thüre offen zu halten, um seinen Koffer und übrige Equipage einzunehmen; hiemit geht er ab, und der Doctor verläßt den Pantalon, um sich zu erkundigen, ob sein künftiger Schwiegersohn nicht auch zugleich mit angelangt; Pantalon gehet aber in sein Haus, um das Nöthige zu veranstalten. Das Theater verändert sich und stellt ein Zimmer mit einem Bette und einem Schreibtische vor; auf dem Tische stehet ein angezündetes Wachslicht, weil es Nacht geworden. Man sieht Flaminien, die sich gegen Coralinen wegen des Schicksales beklagt, das ihr Vater ihr zugedacht; Diese tröstet sie; Pantalon kömmt dazu und meldet ihr die Ankunft ihres Bräutigams; sie fängt ihre Klagen aufs Neue an, die aber durch den Nicolo, einen Bedienten aus dem Hause, unterbrochen werden, der ihnen meldet, daß der Bediente des Herrn, den Flaminia heirathen solle, mit dessen Koffer angekommen sei. Flaminia geht voller Verdruß ab, und Coraline folgt ihr. Harlequin, als ein Bedienter verkleidet, bringt einen sehr schweren Koffer, den ihm Nicolo hereintragen hilft. Pantalon befiehlt Diesem, es dem Erstern an nichts fehlen zu lassen, und begiebt sich weg. Nicolo will den Harlequin mit zum Abendessen nehmen; Harlequin schlägt es aus; Nicolo dringt vergebens

in ihn und stellt ihm vergebens vor, daß er ihn selbst um eine gute Mahlzeit, die er auf Kosten seines Herrn mit ihm thun könnte, brächte; dem Harlequin ist allzu viel daran gelegen, allein zu bleiben, als daß er sich erbitten lassen sollte. Da endlich Nicolo sieht, daß er nichts ausrichten kann, so schlägt er ihm vor, zu Bette zu gehen, und sagt, daß er bei ihm werde schlafen müssen, weil noch keine Kammer für ihn zurechtgemacht worden. Dieses setzt den Harlequin in eine neue Verlegenheit; er giebt dem Nicolo zu verstehen, daß er gern allein schlafe und lieber die Nacht hier auf seinem Koffer zubringen als bei einem Andern im Bette liegen wolle. Nicolo versetzt, daß er zu wohl zu leben wisse, als daß er ihn auf dem Koffer werde schlafen lassen. Um ihn loszuwerden, vertraut ihm Harlequin, daß er ihm eine gewisse kleine Krankheit, die er seit einigen Tagen merke, mitzutheilen fürchte; doch Nicolo versteht gleich, was er für eine Krankheit meine, und heißt ihn deswegen außer Sorgen sein, weil er ihm das nicht erst mittheilen dürfe, was er schon habe. Harlequin wird ungeduldig und vertrauet ihm ferner, daß er sehr unruhige Träume zu haben pflege; daß er sich oft im Schlafe von seinen Feinden verfolgt zu werden einbilde; daß er auch schon einmal das Unglück gehabt, einen seiner besten Freunde, der an seiner Seite geschlafen, mit dem Dolche zu erstechen, weil ihm geträumt, als müsse er sich gegen einen Mörder vertheidigen. Aber diese Gefahr schreckt den Nicolo noch weniger ab, weil er gleichfalls sehr schlimme Träume zu haben pflege und wohl gar, wenn man sich an seiner Seite nur ein Wenig rühre, im Schlafe seinen Mann anfasse und ihn zum Fenster herauswerfe. Harlequin bekömmt also noch weniger Lust, das Bette mit dem Nicolo zu theilen; er wird in allem Ernste auf ihn böse, und da dieser Bediente dem Pantalon zu mißfallen fürchtet, wenn er den Diener seines Schwiegersohns durch eine überlästige Höflichkeit noch ungehaltener mache, so läßt er ihn endlich zufrieden und begiebt sich fort. Sogleich kömmt Scaramouche aus dem Koffer, in welchem er verschlossen war, hervor; Harlequin leuchtet ihm, und sie nahen sich dem Schreibtische, ihn zu erbrechen. Scaramouche hat Meißel und Hammer und will das Schloß damit aufsprengen; kaum aber hat er den ersten Schlag mit dem Hammer gethan, als ein Hund, der in einem Winkel des Zimmers gelegen, und den sie nicht wahrgenommen, aufspringt und an zu bellen fängt. Scaramouche hält inne, Harlequin schmeichelt dem Hunde, um ihn zum Schweigen zu bringen; Scaramouche thut einen andern Schlag mit dem Hammer, der

Hund verdoppelt sein Bellen, bis endlich Pantalon es hört und dazukömmt. Scaramouche hat kaum so viel Zeit, sich wieder in den Koffer zu werfen, und Harlequin kriecht geschwind unter das Bette, mit dem brennenden Lichte in der Hand, und thut, als ob er in dieser Stellung schlafe. Pantalon sieht unter das Bette und glaubt, er müsse außerordentlich müde sein, daß ihn der Schlaf so überfallen; er nimmt ihm das Licht aus der Hand und setzt es wieder auf den Tisch, ohne ihn aufzuwecken, und geht fort. Scaramouche verläßt sogleich seinen Koffer, und Harlequin will ihm aufs Neue leuchten; sobald aber Jener wieder mit dem Hammer an zu schlagen fängt, fängt der Hund aus allen Kräften wieder an zu bellen; die zwei Spitzbuben wollen verzweifeln; Harlequin ist der Meinung, dem nichtswürdigen Hunde mit dem Hammer eines vor den Kopf zu versetzen, allein sie können ihn nicht erhaschen und bewegen ihn nur, desto stärker zu bellen. Pantalon kömmt dazu, und die Spitzbuben eilen wieder auf ihre Posten; Pantalon erstaunt über die seltsame Nücke des Harlequin's, daß er nicht, ohne sich zu leuchten, schlafen kann; denn er hat auch diesesmal das Licht aus den Händen zu setzen vergessen. Er nimmt es ihm wieder weg, setzt es auf den Tisch und begiebt sich zum zweiten Male fort. Die Spitzbuben machen sich wieder an ihre Arbeit, und der Hund hebt aufs Neue an zu bellen ꝛc. Dieses Theaterspiel mit den vergebnen Versuchen des Scaramouche und des Harlequin und der Dazukunft des Pantalon auf das Bellen des Hundes kann nach Belieben wiederholt werden. Endlich ist Pantalon den Spitzbuben so geschwind auf dem Dache, daß sich Harlequin über Hals und über Kopf mit dem brennenden Lichte in der Hand in den Koffer wirft und den Scaramouche statt seiner unter das Bette zu kriechen nöthiget. Pantalon sieht durch die Spalte des Koffers Licht schimmern und glaubt, er brenne; indem er ihn aber näher betrachtet, sieht er, daß er nicht verschlossen ist; er eröffnet ihn und findet zu seinem großen Erstaunen weiter nichts als den Harlequin darin, der noch immer das brennende Wachslicht hält. Nun wird dem Pantalon der Handel verdächtig; er nimmt dem Harlequin das Licht zum letzten Male aus der Hand und sucht in der Kammer herum, um wenigstens nachzusehen, ob Dieser mit dem Lichte nicht etwa Schaden gemacht; er sieht unter das Bette, erschrickt, als er einen Unbekannten darunter erblickt, und ruft: D i e b e! Auf sein Geschrei kömmt das ganze Hausgesinde, nur halb angekleidet und mit verschiedenen Instrumenten bewaffnet, herbei; doch sie sind Alle zu

erschrocken, als daß sie in der Geschwindigkeit die Spitzbuben verhindern könnten zu entkommen, und so endet sich der dritte Aufzug.

Vierter Aufzug. (Das Theater wird wie zu Anfange des ersten Aufzuges. Es ist Tag.) Mario klopft an die Thüre des Pantalon und will mit Flaminien sprechen. Coraline macht auf und sagt ihm, daß seine Geliebte vor Schrecken über die Spitzbuben in vergangner Nacht krank geworden; sie hören den Pantalon kommen, und Mario begiebt sich weg. Pantalon erscheint, befiehlt der Coraline, den Arzt zu holen, und geht wieder hinein. Coraline geht, ihre Commission zu verrichten, und Scaramouche und Harlequin, die den Befehl des Pantalon's mit angehört, nehmen sich eine neue Verkleidung vor und treten ab. Der Doctor kömmt und sagt in einer Monologe, er habe eben itzt erfahren, daß die Eltern Derjenigen, die er und Pantalon zu ihren Schwiegersöhnen ersehen, nicht so gut stünden, als man sie habe bereden wollen, und dieses sei ohne Zweifel die Ursache ihres Außenbleibens, welche Vermuthung er itzt seinem Freunde mittheilen wolle. Coraline kömmt wieder und sagt ihm, daß sie einen Arzt für die Flaminia holen müssen, worauf sie Beide zum Pantalon hineingehen. Das Theater verändert sich und stellt ein Schlafzimmer vor. Man erblickt darin Flaminien in dem Anzuge und der Stellung einer unpäßlichen Person nebst dem Pantalon, dem Doctor und Coralinen, die ihr Muth einsprechen. Man klopft an; Coraline geht und sieht, wer es ist, kömmt wieder und meldet den Arzt an. Pantalon befiehlt ihr, ihn hereinzubringen; sie führt den Harlequin, als Arzt verkleidet, hinein und geht ab. Während der Scene, in welcher sich Harlequin, so gut ihm möglich, aus der Rolle, die er über sich genommen, zu wickeln sucht, kömmt Coraline in größter Bestürzung wieder und sagt, daß Mario und Lelio von Spitzbuben angefallen worden; man eilet voller Verwirrung ihnen zu Hülfe; die Kranke bleibt mit dem Arzte allein, und dieser packet ihres Geschreis ohngeachtet alles Silberzeug, das er in dem Zimmer findet, zusammen und geht damit fort. Pantalon kömmt auf das Geschrei der Flaminia wieder zurück und sagt, sie solle sich nur trösten, es habe nichts zu sagen.— Sie sind also noch, versetzt sie, zu rechter Zeit dazugekommen? — Ohne Zweifel, erwidert Pantalon. Flaminia wünscht ihm Glück, daß er den Spitzbuben also noch angehalten, der alle sein Silberzeug weggetragen, und Pantalon wird über diese nähere Erklärung sehr bestürzt; denn als er sagte, es habe

nichts zu sagen, hatte er es von der Gefahr verstanden, in welcher man ihm gemeldet, daß sich sein und seines Freundes Sohn befänden. Das Theater verändert sich abermals und wird wie zu Anfange des ersten Aufzuges. Man erblickt den Doctor, seinen Sohn Mario und den Lelio beisammen. Der Doctor bezeigt ihnen seine Freude, sie außer Gefahr zu sehen. Pantalon kömmt dazu; er hinterbringt dem Doctor, was er wegen der Liebe des Mario zu seiner Tochter und seines Sohnes zu Lucinden erfahren, und nach dem, was er wegen des Vermögens ihrer gehofften Schwiegersöhne von ihm selbst gehört, hielte er es, setzt er hinzu, für das Beste, wenn sie ihre alte Freundschaft durch eine doppelte Heirath noch enger verknüpften, ohne auf Die, welchen sie ihre Töchter bereits versprochen, länger zu warten. Der Doctor giebt seine Einwilligung, die zwei Väter klopfen an ihre Thüren und rufen Lucinden und Flaminien, die sich wieder besser befindet, heraus. Sie sind über diese Nachricht sehr erfreut, allein Scaramouche und Harlequin haben ihre Unterredung abermals mit angehöret und machen sich fertig, ihnen bei der Gelegenheit neue Streiche zu spielen. Das Theater ändert sich und stellet den Garten an dem Hause eines Traiteurs vor; Mario, Flaminia, Lelio, Lucinde, Coraline, Pantalon und der Doctor treten herein, in dem Vorsatze, sich lustig zu machen. Sie rufen den Traiteur; Scaramouche erscheinet unter dieser Gestalt und versichert sie, daß sie sich in einem Hause befänden, wo es ihnen an nichts fehlen solle, und wo man sie auf den Wink bedienen werde; er bittet sie, nur Alles, was ihnen beschwerlich sein könnte, abzulegen, und unter diesem Vorwande bemächtiget er sich ihrer Degen, Stöcke, Hüte, Fächer, und was sonst Mannspersonen oder Frauenzimmer abzulegen pflegen, wenn sie sich zu Tische setzen wollen. Er verschwindet damit, und Harlequin, als ein Petitmaitre gekleidet, tritt statt seiner herein und sagt ihnen, da er gehört, daß sich eine Gesellschaft braver Leute hier in dem Garten lustig mache, so habe er geglaubt, daß es ihr nicht unangenehm sein könne, wenn ein Mann von seinem Stande und seinen Verdiensten an ihrem Vergnügen Theil zu nehmen sich gefallen ließe. Er fordert hierauf eine Prise Tabak von ihnen, und nachdem er eines Jeden von der Gesellschaft gekostet, findet er zwar keinen nach seinem Geschmacke, allein die Tabatièren kommen ihm außerordentlich schön vor, und unter dem Vorwande, sie genauer zu betrachten, behält er sie alle bei sich. Er verspricht ihnen hierauf, sie einen ganz vortrefflichen Tabak kosten zu lassen, und bietet ihn auch wirklich in einer hölzern Dose nach der Reihe

herum, und zwar kömmt er an den Pantalon zuletzt, der den Tabak aus Gefälligkeit lobet. Nun wohl, sagt Harlequin, ich schenke Ihnen den Tabak und die Dose! Aber eben fällt es mir ein, daß ich noch eine kleine Verrichtung habe, die mir das Vergnügen nicht erlauben will, länger bei Ihnen zu bleiben. Und hiermit will er fortgehen; man hält ihn aber zurück und sagt, daß es ihm zwar frei stehe fortzugehen, nur werde er so gut sein und vorher eines Jeden Dose wieder herausgeben. Sie scherzen, antwortet Harlequin; ich habe ja dem Herrn (indem er auf den Pantalon weiset) gesagt, daß ich sie ihm schenke. Er versucht aufs Neue, sich loszureißen; da er aber sieht, daß man ihm allzu sehr auf dem Halse ist, und daß er durchaus sein Geschenke wiedernehmen und alle zu sich gesteckte Dosen herausgeben soll, so wird er zornig und fragt, für wen man ihn ansehe, und ob man einen Mann wie ihn für einen Spitzbuben halten könne. Kurz, er bietet ihnen Trotz und will sich mit einem Jeden von ihnen den Hals brechen. Sie laufen Alle nach ihren Degen und Stöcken, doch Scaramouche ist dem Unglücke, das daraus entstehen könnte, zuvorgekommen und hat ihnen alle angreifende Waffen weislich aus den Händen gerückt. Das Hausgesinde des Traiteurs kömmt auf ihr Schreien dazu, so wie zu Ende des dritten Aufzuges das Hausgesinde des Pantalon's auf das Geschrei ihres Herrn dazukam; sie sind auf die nämliche Weise, aber mit ebenso wenig Nutzen bewaffnet, weil Harlequin Gelegenheit findet, sich während des Lärms davonzumachen, womit sich der vierte Aufzug beschließt.

Fünfter Aufzug. (Das Theater stellet ein Kaffeehaus vor.) Alle die Personen, die sich in dem Garten des Traiteurs lustig machen wollen, sind auf dem Kaffeehause beisammen. Scaramouche kömmt als ein Juwelenhändler verkleidet herein und stiehlt ihnen ihre Uhren, indem sie seine Waaren besehen und feilschen. Er gehet ab, und Harlequin kömmt an seiner Statt, in einen Kaufmann verkleidet, der mit Lotterieloosen handelt. Seine geschickte Hand hält Nachlese und sammelt vollends Alles ein, was dem Fleiße des Scaramouche entwischt war. Gleichwohl merkt Niemand eher, daß er bestohlen worden, als bis Harlequin bereits weg ist; sie halten sich an den Herrn des Kaffeehauses und an dessen Leute; es entstehen darüber Händel, und man schickt nach einem Commissar. Scaramouche kömmt in der Kleidung einer Gerichtsperson, und Harlequin spielt die Rolle

seines Schreibers. Indem der Commissar sein Interrogatorium hält und Alle auf ihn Acht geben, ist sein Schreiber bemüht, eine schöne Uhr von der Wand herabzuhäkeln; allein es wird es Jemand gewahr, und der Schreiber mitsammt dem Commissar machen sich mit der Flucht davon und werden verfolgt. Das Theater verändert sich und stellt ein Zimmer in dem Hause des Pantalon vor. Der Doctor tritt mit ihm herein; sie sagen, daß die Spitzbuben abermals entkommen, daß man es aber der Obrigkeit gemeldet, die deswegen Nachsuchung werde thun lassen. Mario und Lelio kommen dazu und erzählen ihnen, daß man die Schelme endlich doch ergriffen; man bringt sie geführt und thut ihnen kund, daß sie sich aufs Rudern nur gefaßt halten sollen. Sie bitten um Gnade, sehen aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, sie zu erhalten. Auf einmal fängt Harlequin an zu schreien: Feuer! Feuer! Man erschrickt, und Jeder drängt sich, zu sehen, wo es ist. Die Spitzbuben machen sich den Augenblick zu Nutze und entkommen. Sie werden verfolgt, und das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war. Harlequin und Scaramouche kommen in vollem Laufe, der Eine auf dieser und der Andere auf jener Seite herein; sie treffen sich und sagen, daß sie ihren Feinden zwar noch glücklich entkommen, daß sie aber allzu berühmt zu werden anfingen und es also wohl nicht wagen dürften, in dem Lande länger zu bleiben; das Beste wäre wohl, wenn sie mit einander wieder in ihr Vaterland nach Bergamo reiseten. Sie gehen mit einander ab, und die Komödie hat ein Ende.

4) La vengeance d'Arlequin, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Herrn Gandini zum ersten Mal aufgeführt den 30. August 1747.

Personen: Der Doctor, Vater der Flaminia, die in dem Stücke aber nicht zum Vorschein kömmt. Lelio, Liebhaber der Flaminia. Mario, in die Flaminia verliebt. Coraline. Pantalon, in die Coraline verliebt. Harlequin, gleichfalls in Coralinen verliebt. Scapin, Harlequin's Freund und Coralinens Geliebter. Bauern. Ein Geist. Die Scene ist in einem Walde und in einem Landhause des Doctors, welches nicht weit davon liegt.

Erster Aufzug. (Das Theater stellet einen Wald und auf der Seite ein Landhaus vor.) Mario eröffnet den Aufzug mit dem Doctor, bei dem er um seine Tochter Flaminia anhält. Der Doctor weigert sich, sie ihm zu versprechen, weil er dem

Lelio, der sehr reich sei, sein Wort bereits gegeben habe. Mario verspricht, ihn in den Besitz eines Schatzes zu setzen, wenn er ihm seine Tochter geben wolle; der Doctor sagt sie ihm mit dieser Bedingung zu, und sie gehen mit einander ab, der Doctor, den Schatz zu sehen, und Mario, ihm denselben zu weisen. Coraline tritt mit dem Harlequin auf, der ihr einen jungen Hasen schenken will, den er auf der Jagd geschossen, allein Coraline, wie sie sagt, liebt nichts als Rebhühner. Harlequin verspricht, ihr welche zu bringen, und nun erklärt sie ihm frei heraus, daß er sich nur vergebene Mühe mache, weil sie den Scapin bereits liebe. Harlequin spielt den Großsprecher und will den Scapin umbringen, der eben dazukömmt. Coraline geht ihm entgegen und macht ihm tausend Liebkosungen, die Scapin zu großem Verdrusse des Harlequin's nicht ungeneigt aufnimmt. Coraline sagt zum Scapin, daß Harlequin ihr gemeinschaftlicher Feind sei; Scapin wirft ihr ihre Härte gegen seinen Freund vor, und da Coraline hinzusetzt, daß sie Niemand anders als ihn lieben und heirathen wolle, so antwortet er ihr, daß er keine Lust zum Heirathen habe. Coraline gehet ab, schwöret ihm einen ewigen Haß und drohet, sich wegen seiner Verachtung zu rächen. Harlequin beklagt sich über sein Unglück; Scapin tröstet ihn, bietet ihm seinen Beistand an und giebt ihm den Rath, Coralinen zu versprechen, daß er ihn, sie zu rächen, umbringen wolle, wenn sie sich entschlösse, ihn zu heirathen; sie gehen mit einander ab. Mario kömmt mit dem Doctor wieder, dem er den Schatz gewiesen, und verspricht, ihm denselben zu geben, sobald er ihn Flaminien heirathen lassen. Der Doctor sagt, er solle auf den Abend nur zu ihm kommen, da er das Nöthige mit ihm verabreden und ihn an des Lelio Stelle annehmen wolle, den er gleichfalls zu eben der Stunde zu sich bestellt hat, und hiermit gehen sie wieder ab. Coraline tritt abermals auf und sagt, daß sie entschlossen sei, den Ersten den Besten zu heirathen, der sie an dem Scapin rächen wolle. Harlequin stellt sich ihr vor, und sie stößt ihn zurück; er verspricht ihr durch Lazzis und großsprecherische Geberden, den Scapin aus dem Wege zu räumen; sie ist es zufrieden, ihn mit diesem Bedinge zu heirathen, verlangt aber, vorher den Gegenstand ihres Hasses todt zu sehen. Harlequin giebt ihr durch neue Lazzis zu verstehen, daß er sie befriedigen wolle; sie geht ab, und Scapin tritt auf. Er und Harlequin überlegen, wie sie Coralinen hinter das Licht führen wollen. Sie wollen sich einer gewissen Grube, die in dem Walde

ist, dazu bedienen, in die sich Scapin für todt hinlegen soll. Scapin kriecht sogleich in diese Grube, und Harlequin begiebt sich weg. Pantalon tritt auf und sieht sich überall um, ob er nicht Jemand wahrnehme; er sagt, daß er an einem Orte des Waldes, auf den er weiset, ein Kästchen verstecken sehen, worin ein Schatz sei, und werde, wenn es Nacht geworden, ihn wegholen. Coraline kömmt dazu; Pantalon spricht mit ihr von Liebe, sie sagt ihm aber, daß sie keinen Alten heirathen wolle. Nachdem ihr Pantalon das Schweigen eingebunden, gelobet er ihr, sie zur Besitzerin eines Schatzes zu machen, wenn sie ihn heirathen wolle. Auf das Wort Schatz giebt es Coraline näher. Pantalon verspricht, sie in der Nacht abzurufen, da sie ihn denn mit einander holen wollten. Er geht ab, und Coraline sieht den Harlequin ganz freudig auf sie zukommen; er rühmt sich, den Scapin umgebracht zu haben, und Coraline verlangt den Leichnam zu sehen. Harlequin führt sie an die Grube, in die sich Scapin verkrochen; sie will ihn herausziehen; Harlequin redet es ihr aus; sie schimpft noch auf ihren todten Feind und läßt es dabei bewenden. Harlequin verlangt die Erfüllung ihres Versprechens; sie will vorher wissen, ob er reich ist; er sagt Nein; sie erklärt ihm, daß ihr Mann nothwendig Vermögen haben müsse; er droht ihr, sie gerichtlich anhalten zu lassen, ihr Wort zu erfüllen, weil er sein Wort erfüllt habe; sie antwortet, daß dieses für ihn der nächste Weg sei, sich hängen zu lassen, geht spöttisch fort und läßt ihn voller Verzweiflung stehen. Scapin kömmt aus der Grube wieder hervor und giebt dem Harlequin mit einer Menge Lazzis zu verstehen, was er wegen des Schatzes gehört habe. Sie sehen, daß es Nacht wird, und begeben sich weg, die nöthigen Werkzeuge zu holen, um sich des Schatzes zu bemächtigen und Denen vorzukommen, die den nämlichen Anschlag darauf haben. Pantalon kömmt mit einer Schaufel und einer Hacke; er hat Coralinen bei sich, die ihm mit Zittern folgt, und der er Muth einzusprechen sucht, da ohnedem der Mond nunmehr aufgehe und sie sich vor nichts fürchten dürften. Das Theater verändert sich und stellt einen tiefen Ort im Walde vor, der zum Theil von dem Monde erleuchtet ist, und wo hin und wieder ein Baum steht. Scapin erscheint mit einem Kästchen, und Harlequin mit eben solchen Werkzeugen, als man den Pantalon gesehen; er bezeigt sich sehr furchtsam; Scapin spricht ihm Muth ein; sie graben das Kästchen mit dem Schatze aus, legen das andere, das sie mitgebracht haben, an dessen Stelle und bedecken es mit Erde.

Es erscheint ein Geist und giebt ihnen, ich weiß nicht was für ein Papier, auf welchem, wie er sagt, das Geheimniß stehen soll, wie sie in ihrem Unternehmen glücklich sein können. Nachdem sie sich sehr erschrocken bezeigt, eilen sie mit dem Schatze und dem Geschenke des Geistes davon. An ihrer Statt treten Pantalon und Coraline auf, die das Kästchen, welches Harlequin und Scapin für das rechte zurückgelassen, ausgraben; sie eröffnen es hastig, und es springt ein Schwein heraus, das den erschrockenen Pantalon übern Haufen rennt. Sie laufen voller Angst davon, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellt zwar noch den Wald und das Landhaus vor, aber von einer andern Lage, mit einem Felsen auf der andern Seite des Hauses.) Mario erscheint mit dem Doctor, der ihm sein Versprechen erneuert, und begiebt sich fort, den Erfolg davon zu erwarten. Lelio erscheinet gleichfalls und klopft bei dem Doctor an, der wieder ins Haus gegangen war, um ihn an sein gegebenes Wort zu erinnern. Der Doctor kömmt und ist, wie er ihn erblickt, ganz verlegen; er sagt, die bewußte Heirath könne noch nicht so bald zu Stande kommen, weil er noch gar keine Anstalten dazu gemacht. Lelio stellt ihm die Unnöthigkeit dieser Anstalten vor, und da ihn der Doctor kaltsinnig verlassen will, so geht er geradezu in das Haus hinein, und der Doctor hat nicht das Herz, ihm zu folgen. Mario kömmt dazu, und da er den Lelio zu dem Doctor hineingehen sehen, so schließt er daraus, daß ihm dieser nicht Wort halte, und sagt, daß er gehen und seinen Schatz an einen andern Ort bringen wolle. Der Doctor, voller Verwirrung und Mißvergnügen, begiebt sich in sein Haus. Coraline tritt mit dem Pantalon auf, sie sagt, daß er sie betrogen habe, und will ihm den Abschied geben. Dieser schwört, daß er den Räuber des Schatzes schon entdecken wolle; Harlequin kömmt dazu; Coraline macht ihm Liebkosungen, dem Pantalon zum Trotze, und nennt ihn ihren kleinen Mann. Pantalon will den Harlequin prügeln, Coraline setzt sich dargegen; Harlequin, da er sieht, daß sie seine Partei nimmt, bekömmt Muth und jagt den Pantalon mit Schlägen vom Platze. Sobald der Alte fort ist, stößt Coraline den Harlequin, der sie umarmen will, von sich und verbirgt ihm die Ursache, warum sie ihn so wohl aufzunehmen geschienen, im Geringsten nicht. Scapin, der Alles mit angehört hat und sich während der Scene versteckt gehalten, stellt sich auf einmal zwischen sie und sagt zu Coralinen:

Du sollst ihn doch heirathen müssen, Du magst wollen oder nicht! Coraline, die ihn für todt hält, erschrickt ungemein; Harlequin stellt sich, als ob er gleichfalls sehr erschrecke, und sagt zu Coralinen, daß sie ja keinen Augenblick verlieren solle. Sie kann sich aber nicht entschließen, und Scapin drohet ihr, sie bis an ihren Tod zu verfolgen, wenn sie bei ihrer Weigerung verharre. Das Schrecken nimmt bei Coralinen zu, und da sie Scapin anfassen will und zu ihr sagt: Heirathe ihn gleich auf der Stelle! so thut sie einen großen Schrei und läuft davon. Harlequin und Scapin bleiben allein, und Scapin erklärt seinem Freunde das Geheimniß, welches ihnen der Geist mitgetheilet; er läßt ihn die Worte auswendig lernen, in welchen es bestehet, und darauf begeben sie sich weg. Der Doctor und Lelio treten auf; Dieser macht Jenem sehr lebhafte Vorwürfe, daß er ihm sein Wort nicht halten wolle; er schwöret, sich zu rächen, und geht zornig fort. Mario, der dazukömmt, begegnet ihm nicht besser; er beschuldiget ihn, den Schatz, den er ihm gewiesen, entwendet zu haben, und verläßt ihn gleichfalls ganz wüthend, mit der Drohung, daß es ihm das Leben kosten solle, wenn er ihm den Schatz nicht wieder herausgäbe. Der Doctor geräth ganz außer sich darüber; Pantalon kömmt dazu und fragt ihn nach der Ursache; der Doctor vertraut ihm den Verdacht des Mario, und Pantalon vertraut ihm seinen in Ansehung des Harlequin's und weiß ihn höchst wahrscheinlich zu machen. Der Doctor bittet den Pantalon, ihm beizustehen, und sie werden einig, ihre Leute zusammenzubringen, sich des Harlequin's zu bemächtigen und ihm das Geständniß abzudringen; sie gehen ab, um sogleich zum Werke zu schreiten. Scapin tritt mit dem Lelio auf, den er wegen des Doctors zu besänftigen sucht, von welchem er wegen der erhaltenen Beleidigung durchaus Genugthuung haben will. Scapin versichert ihm, daß es keiner harten Mittel bedürfen werde; Flaminia liebe ihn und habe ihn (den Scapin) gebeten, ihrem Liebhaber beizustehen; er habe es ihr versprochen und werde sein Wort zu halten wissen. Hiermit führt er ihn mit sich fort; die zwei Alten treten mit einander auf, haben verschiedne Bauern bei sich und scheinen den Harlequin zu suchen. Coraline erscheint; sie ist von ihrem Schreck noch nicht wieder zu sich gekommen und erzählet ganz laut, daß Harlequin ihr zu Liebe, und weil sie ihm Hoffnung gemacht, ihn zu heirathen, den Scapin umgebracht habe; itzo habe sie keinen Augenblick Ruhe und werde ohne Unterlaß bald von dem Mörder, bald von dem Schatten des Ermor-

deten verfolgt. Diese Rede macht dem Doctor Hoffnung, den Harlequin wegen aller seiner Verbrechen bald bestraft zu sehen, und Pantalon naht sich Coralinen mit Bitte, ihm doch näher zu erklären, was sie itzt von dem Scapin gesagt habe. Ueber den Namen Scapin und bei der unvermutheten Erblickung des Pantalon erhebt Coraline ein großes Geschrei und läuft davon. Der Doctor und Pantalon bleiben und sagen, daß sie ihr Möglichstes thun müßten, den Harlequin zu finden; in dem Augenblicke hören sie die Stimme Dessen, den sie suchen; gleich darauf erblicken sie ihn; der Doctor, Pantalon und ihre Gehülfen verfolgen ihn und wünschen ihm höhnisch zu dem gefundenen Schatze Glück; er macht verschiedene Lazzis und leugnet es nicht ab; man will ihn zwingen, sich zu ergeben; er rettet sich hinter einen Felsen, und seine Feinde, die ihn nicht wollen entkommen lassen, sind nicht wenig bestürzt, da sie statt seiner nichts als einen Affen finden, der auf sie zuspringt und sie in die Flucht treibt. Dieses muß für eine Wirkung des Geheimnisses angesehen werden, das der Geist ihn und den Scapin gelehrt. Dieser Affe beschließt den zweiten Aufzug, so wie das Schwein den ersten beschlossen.

Dritter Aufzug. (Das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Pantalon und der Doctor fangen den dritten Aufzug an; sie sind noch ganz erschrocken und sagen, daß Harlequin ganz gewiß ein Zauberer sein müsse. Scapin kömmt und stellt sich, ohne ein Wort zu sagen, zwischen die beiden Alten, welches ihnen eine große Furcht einjaget, weil sie ihn auf das Wort der Coraline wirklich für todt halten. Scapin bringt sie aus dem Irrthume, und da sie dem Harlequin die Entwendung des Schatzes Schuld geben, so verspricht er, daß sie ihn wiederfinden sollen, aber mit der Bedingung, daß der Doctor nicht mehr daran denken soll, seine Tochter an den Mario zu verheirathen, der ohnedem Händel genug bekommen werde, da er bei den Gerichten verschiedentlich angegeben worden, daß er mehr als einem Frauenzimmer, mit welchem er es gehalten, die Ehe versprochen habe. Scapin versichert, daß er selbst mit den Leuten gesprochen, die wider den Mario zeugen würden, und erbietet sich sogar, sie zu dem Doctor zu bringen, wenn er es haben wolle. Der Doctor fasset ihn beim Worte, geht mit dem Pantalon herein, und Scapin bleibt allein auf der Bühne. Lelio kömmt; Scapin sagt ihm, daß es gut sein werde, wenn er sich in einem Augenblicke bei dem Doctor einfände, weil Harlequin daselbst, so wie sie es mit einander abgeredet, in verschiedener Gestalt ver-

schiedene Zeugnisse wider den Mario ablegen werde. Scapin sagt hierauf dem Lelio etwas ins Ohr, und sie gehen mit einander zu dem Doctor hinein. Das Theater verändert sich und stellet das Zimmer in dem Hause dieses Letztern vor. Man siehet den Herrn des Hauses nebst dem Pantalon und dem Scapin hereintreten, der ihm eine Liste von den Zeugen giebt und abtritt, sie hereinzubringen. So wie sie nun Pantalon, die Liste in der Hand, ruft, so kommen sie Einer nach dem Andern herein, oder vielmehr kömmt Harlequin zu verschiedenen Malen unter verschiedenen Verkleidungen herein. (Diese Verkleidungen müssen als eine neue Wirkung des von dem Geiste mitgetheilten Geheimnisses betrachtet werden.) Das Verhör wird von dem Mario unterbrochen, der eben, als Scapin abtritt, um den Harlequin unter einer neuen Gestalt wieder hereinzubringen, mit Coralinen dazukömmt und den Doctor, ohngeachtet ihn dieses Mädchen zurückzuhalten gesucht, umbringen will. Lelio erscheinet und nimmt die Vertheidigung des Doctors über sich, der nunmehr Muth faßt und dem Mario Schuld giebt, daß er sich ja bereits mit mehr als einem Frauenzimmer versprochen habe. Mario leugnet es, und Pantalon sagt, daß man ihn leicht überzeugen könne, wenn man ihm die Zeugen vorstellte, die Scapin vorgeführt habe. Coraline sagt, daß dieses nicht möglich sein könne, weil Scapin todt sei; der Doctor benimmt ihr ihren Irrthum und ruft den vermeinten Todten, ihn mit dem Mario zu confrontiren. Anfangs scheinet Scapin ein Wenig betroffen, er faßt sich aber bald wieder und klagt den Mario an, der ihn dafür umbringen will. Harlequin kömmt eben zu rechter Zeit dazwischen, seinen Freund aus der Verlegenheit zu reißen; er bezaubert den Mario und macht ihn unbeweglich, welches abermals eine Wirkung von dem Schutze des Geistes ist. Endlich verspricht Harlequin, die Hälfte des Schatzes wieder herauszugeben, dessen Verlust den Mario so sehr aufgebracht, aber mit dem Bedinge, daß man die andere Hälfte ihm und dem Scapin lasse, und daß Coraline ihn, so wie Flaminia den Lelio heirathe. Er droht ihnen Allen, daß Den, der sich seinem Willen nicht sogleich unterwerfen wolle, die Geister, die ihm zu Gebote stünden, durch die Luft mit sich fortführen sollten. Man kann leicht denken, daß Niemand Lust haben wird, sich dieser Gefahr auszusetzen; man geht daher Alles ein; der Doctor erfüllt sein erstes dem Lelio gethanes Versprechen und giebt ihm seine Tochter Flaminia; Coraline entsagt dem Scapin und heirathet den Harlequin, und die Komödie ist aus.

5) La vengeance de Scaramouche, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des Herrn Gandini zum ersten Mal aufgeführt den 13. Sept. 1745.

Personen: Der Marquis. Der Doctor, Vater der Flaminia. Flaminia, mit dem Marquis versprochen. Silvia. Lelio, Vetter der Silvia und Liebhaber der Flaminia. Pantalon, Haushofmeister des Marquis und in Coralinen verliebt. Coraline und Harlequin, Bediente des Marquis. Scaramouche, ein anderer Bediente des Marquis und Liebhaber der Coraline. Verschiedene andere Bediente. Ein Genius und zwei Gespenster. Die Scene ist in einer Stadt in Italien und einem nahgelegenen Walde.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt ein Zimmer in dem Schlosse des Marquis vor.) Pantalon eröffnet den ersten Aufzug mit dem Harlequin und Scaramouche. Er befiehlt diesem Letzteren, mit den Anstalten zur Hochzeit zu eilen, weil der Marquis mit der Person, die er heirathen solle, angekommen sei. Scaramouche geht ab, und Pantalon befiehlt dem Harlequin, den Hegereitern des Marquis zu sagen, daß sie aufs Geschwindeste einen Vorrath von Wildpret auf das Schloß bringen sollen. Sie gehen mit einander ab, und an ihrer Statt treten Coraline und Scaramouche, ihr Liebhaber, auf. Coraline erzählt Diesem, daß man ihr die Flaminia, die Tochter des Doctors und künftige Gemahlin des Marquis, zur Aufsicht anvertrauet, und daß sie die Stelle einer Oberaufseherin bei ihr bekleiden werde. Scaramouche bezeigt ihr seine Eifersucht in Ansehung des Harlequin's und des Pantalon's; sie findet Mittel, ihn zu beruhigen; er verläßt sie, und Harlequin kömmt an seiner Statt; er macht der Coraline Liebkosungen, die sich darüber aufhält; der Haushofmeister kömmt dazu und thut, als ob er der Coraline etwas zu sagen habe, heißt seinen Nebenbuhler abtreten und wird befolgt. Coraline thut, als ob sie ihn sehr liebenswürdig fände, und erhält von ihm ein Kästchen mit Silber. Harlequin, der sie belauscht hat, kömmt wieder herein und drohet, dem Herrn des Hauses Alles wiederzusagen, Pantalon aber verdammet ihn zu Wasser und Brod, und er geht weinend fort. Sobald er weg ist, umarmt Pantalon Coralinen und wird abermals von dem Scaramouche betroffen, der ihnen harte Vorwürfe macht; Scaramouche und der Haushofmeister werden mit einander handgemein, und Coraline läuft davon. Der Marquis kömmt auf den Lärm dazu, läßt sich die

Ursache ihrer Schlägerei erzählen, giebt dem Scaramouche Unrecht und befiehlt ihm, abzutreten. Scaramouche geht mit drohenden Geberden gegen den Pantalon ab, und mit Diesem begiebt sich der Marquis auch bald weg, nachdem er ihm vorher Alles anzuwenden befohlen, daß sein Hochzeitfest ja recht prächtig werde. Harlequin und Scaramouche kommen wieder auf die Bühne; der Erste weinet, weil er, wie er sagt, bereits vor Hunger sterbe, der Andere weinet über die Untreue seiner Geliebten und flucht auf seinen Nebenbuhler und auf seinen Herrn. Sie geloben einander wechselsweise Dienste, gehen ab, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellet einen Wald vor, in welchem man ein Grabmal erblickt.) Scaramouche, um sich an seinem Nebenbuhler, dem Pantalon, und an seinem Herrn, der ihn in Schutz genommen, zu rächen, kömmt, einen Geist um Rath zu fragen, der, wie man ihm gesagt hat, seine Wohnung in dem Grabmale habe, das sich in dem nahgelegenen Walde befindet. Der Geist erscheint, verspricht, ihm zu helfen, schenkt ihm zwei Talismans oder bezauberte Ringe, deren Eigenschaften er ihm erkläret, und verschwindet. Das Theater ändert sich und stellt das Innere der Stadt vor. Man erblickt die Silvia mit ihrem Vetter, dem Lelio. Silvia, ob sie gleich als Mannsperson verkleidet ist, fürchtet dennoch sehr, der Marquis möchte sie erkennen, ehe sie den Anschlag, den sie im Sinne habe, ausgeführt. Sie giebt vor, auf sein Herz und seine Hand einen Anspruch zu haben, und kömmt ihrestheils, seine vorhabende Heirath zu verhindern. Lelio, der sich in Flaminien verliebt hat, hat sich gleichfalls vorgenommen, sie nicht so ruhig vollziehen zu lassen. Die zwei Neuangekommenen treffen unterwegens den Scaramouche, der den Lelio erkennt, ihn anredet und fragt, wer sein Reisegefährte sei. Lelio antwortet, es sei ein Goldsticker, den er bei dem Marquis in Dienste bringen wolle. Scaramouche, dem einer von seinen Talismans, dessen er sich statt eines Ringes bedient, die Wahrheit entdeckt, giebt dem Lelio zu verstehen, daß er sich nichts aufheften lasse, verspricht aber ihm und der Silvia seine Dienste und steckt ihr seinen zweiten Talisman an den Finger, der den Marquis sie zu erkennen verhindern werde. Hierauf führt er sie mit sich fort, sie seinem Herrn als geschickte Sticker vorzustellen, die ihm ihre Dienste anbieten wollten. Der Doctor tritt mit dem Pantalon auf, der ihm wegen der bevorstehenden Heirath seiner Tochter Glück wünscht. Der Doctor zeiget ihm die Juwelen, die er der

jungen Frau bestimme und auf die neueste Manier habe fassen lassen. Scaramouche kömmt als ein Bettler, der nur einen Arm hat, dazu und bittet sie um eine Gabe; er verläßt sie nach verschiednen Lazzis, und der Doctor und Pantalon gehen ihren Weg nach dem Schlosse des Marquis. Das Theater ändert sich und stellt, wie in dem ersten Aufzuge, ein Zimmer in diesem Schlosse vor, wo man den Herrn des Hauses mit seiner Braut in Unterredung erblickt; er fragt sie um die Ursache ihrer Melancholie; sie antwortet, daß sie diese Ursache selbst nicht wisse, und verläßt ihn. Scaramouche tritt herein und meldet zwei berühmte Goldsticker bei dem Marquis, die der Ruf von seiner Pracht und bevorstehenden Vermählung hergelockt. Der Marquis befiehlt, sie hereinzubringen; Scaramouche geht deswegen ab und kömmt mit ihnen wieder zurück. Der Marquis nimmt sie in seine Dienste und befiehlt dem Scaramouche, ihnen ein Zimmer anzuweisen, worauf sie Scaramouche mit sich abführt. Der Doctor kömmt und will dem Marquis die Juwelen zeigen, die er seiner Tochter geben wolle, kann sie aber nicht finden. Pantalon, der mit ihm zugleich gekommen ist, vermißt desgleichen seinen Beutel, und da sie sich des einhändigen Bettlers erinnern, so argwohnen sie mit Grund, daß er ihnen die Juwelen und den Beutel gestohlen habe. Der Marquis tröstet sich dieses Zufalls wegen sehr leicht und sagt, daß es seiner Frau darum an Juwelen nicht fehlen solle. Harlequin kömmt und meldet weinend, daß der Schneider in dem Zimmer der Flaminia sei; der Marquis fragt ihn, warum er weine; er erzählt seine Begebenheit; Pantalon sagt dem Herrn, daß er ein Taugenichts sei, der sich beständig betrinke und seine Strafe haben müsse. Harlequin macht verschiedne Lazzis, seinen Hunger auszudrücken, und bewegt endlich den Herrn zum Mitleiden, daß er ihm zu essen zu geben befiehlt. Harlequin fährt mit seinen Lazzis fort, sie sind aber nunmehr von einer andern Art und drücken nichts als Freude aus; er springt dem Marquis um den Hals; der Marquis stehet auf, sich seiner unbequemen Umarmungen zu entwehren; Harlequin verdoppelt sie und folgt ihm nach, und Pantalon und der Doctor folgen dem Harlequin gleichfalls. Coraline erscheinet und sucht den Vorwürfen und der Verfolgung des Scaramouche auszuweichen; er tritt mit ihr zugleich auf, und da sie sieht, daß sie ihn nicht verhindern kann, mit ihr zu reden, so faßt sie den Anschlag, ihn zu überschreien, um ihn wenigstens so zum Stillschweigen zu bringen. Auf einmal erscheinet der Geist, der dem Scaramouche seinen Schutz ver-

sprochen hat, mitten unter ihnen und droht, sie wegen ihrer Buhlerei und Frechheit zu strafen. Coraline und Scaramouche selbst erschrecken über diese unvermuthete Erscheinung und laufen davon, womit sich der zweite Aufzug beschließt.

Dritter Aufzug. Der Marquis kömmt mit dem Pantalon und sagt zu ihm, da die Hochzeit noch den Abend vor sich gehen solle, so sei es Zeit, daß er die Leute, welche die Anstalten dazu machen helfen, bezahle; er solle sie also Einen nach dem Andern rufen lassen und ihnen ihren bedungenen Lohn geben; er solle Keinem, setzet der Marquis hinzu, etwas abziehen, sondern ihnen vielmehr noch etwas zulegen, damit sie Theil an seiner Freude hätten. Er geht ab, und Coraline kömmt und zanket mit dem Harlequin, der einen Kapaun entwendet; Pantalon befiehlt diesem Vielfraße, den Arbeitsleuten zu sagen, daß sie ihren Lohn holen sollen, und zugleich heißt er ihm, in der Stube, wo er ihn ihnen austheilen wolle, Alles zurechtzumachen. Harlequin geht ab und läßt dem Haushofmeister und seiner Lieblingin alle Freiheit, einander Liebkosungen zu machen; sie machen sich den Augenblick auch wohl zu Nutze und gehen bald darauf ab. Das Theater verändert sich und stellt eine Stube mit einem Kleiderschranke vor; Harlequin ist beschäftiget, Alles in Ordnung zu bringen; der Haushofmeister kömmt und befiehlt dem Harlequin, die Arbeitsleute hereinzubringen; Harlequin bringt den Scaramouche unter verschiednen Gestalten herein, und Dieser empfängt also unter Springen und Singen einzig und allein, was Pantalon unter eine große Anzahl von Personen auszutheilen glaubt, womit sich der dritte Aufzug endet.

Vierter Aufzug. (Das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Pantalon schlägt Coralinen vor, sie aus den Diensten des Marquis zu bringen und sie zu heirathen; sie ist es zufrieden, und Pantalon geht ab. Scaramouche, der Alles mit angehört hat, kömmt und verlanget den Vorzug, mit dem Zusatze, daß er bald ebenso reich als sein Mitbuhler sein werde; er verträgt sich mit ihr, umarmt sie und geht mit ihr ab. Der Doctor und der Marquis erscheinen; der Schwiegervater hinterbringt seinem Schwiegersohne, daß Flaminia geschworen habe, ihn nicht eher zu heirathen, als bis sie eine Gnade von ihm erlangt; der Marquis zeigt sich geneigt, ihr Alles zu gewähren, und der Doctor ruft seine Tochter. Flaminia kömmt und sagt dem Marquis, daß ein Frauenzimmer von Stande ihre Zuflucht zu ihr genommen, damit er ihr mit seinem

Ansehen wider einen Mann beistehen möge, den sie verklagen wolle, weil er sie zu heirathen geschworen und nun sein Wort zu halten sich weigere; sie setzt hinzu, die Gnade, die sie von ihm verlange, bestehe darin, sich dieser unglücklichen Person anzunehmen. Der Marquis verspricht Alles, was man von ihm begehrt, und geht mit Flaminien und dem Doctor ab. Das Theater verändert sich und stellt das Zimmer der Coraline vor; sie sitzt an einem Tische und hat neben sich einen großen Koffer stehen und unterhält sich mit dem Scaramouche. Pantalon läßt sich an der Thüre vernehmen und verlangt hereingelassen zu werden; Scaramouche versteckt sich in den Koffer; Coraline macht dem Pantalon die Thüre auf, der sehr vergnügt darüber ist, daß er mit ihr auf einem so guten Fuß stehe. Scaramouche läßt sich sehen; Pantalon erschrickt und thut einen lauten Schrei; Scaramouche kömmt ganz aus dem Koffer heraus; Dieser macht drohende, Jener erschrockene und furchtsame Lazzis; es erscheinen auf Befehl des Scaramouche zwei Gespenster; Pantalon läuft aus allen Kräften davon, Scaramouche verfolgt ihn, und so ist der vierte Aufzug zu Ende.

Fünfter Aufzug. (Das Theater wird abermals, so wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Scaramouche fängt mit Coralinen den fünften Aufzug an und sagt ihr, daß der Augenblick ihres Glücks nahe sei, und daß die Dienste, die er der Silvia und dem Lelio erwiesen, gnugsam belohnet werden würden, so daß sie es nicht werde bereuen dürfen, ihm den Pantalon aufgeopfert zu haben; er fügt hinzu, daß ihm Flaminia beizustehen versprochen, und daß sie bereits wisse, was sie zu thun habe. Pantalon kömmt dazu und ruft dem Scaramouche, der sich davonmacht, nach: Halt! Der Marquis kömmt dazu; Pantalon klagt den Scaramouche wegen Zauberei an; Scaramouche leugnet es nicht ab, sondern gesteht Alles freimüthig zu. Der Doctor und Flaminia erscheinen mit Silvien, die sich das Gesicht mit einem Flore verdeckt hat. Silvia erinnert den Marquis an das Versprechen, das er der Flaminia ihretwegen gethan, und bittet ihn, sie zu den Richtern zu führen, bei welchen sie ihren Ungetreuen verklagen wolle. Der Marquis verspricht ihr aufs Neue eidlich, sein Bestes zu thun, daß man ihr schleunige Gerechtigkeit widerfahren lasse, und nun entdeckt sie sich; er erkennt sie und bleibt ganz verwirrt. Endlich wird Alles beigelegt; er erbietet sich, sie zu heirathen, und Lelio heirathet die Flaminia. Man höret hinter dem Theater ein großes Lärmen; alle Bedienten

54*

des Hauses, die von den Gespenstern, welche dem Scaramouche zu Gebote stehen, beunruhiget worden, kommen, bei ihrem Herrn Hülfe zu suchen; Scaramouche verspricht, ihnen Ruhe zu schaffen, nachdem ihn Coraline zu heirathen versprochen, und die Komödie ist aus.

Vorrede

zu

der 1756 erschienenen deutschen Uebersetzung

von

Thomson's Trauerspielen.

Vorrede.

Das Vergnügen, diese Uebersetzung der Thomson'schen Trauerspiele[1]) der Welt als Vorredner anpreisen zu können, habe ich dem gütigen Zutrauen eines Freundes zu danken.

Es wäre zu früh, wenn ich mich schon selbst ausschreiben wollte und bei dieser Gelegenheit anderwärts*) zusammengetragne Nachrichten von dem Leben und den Werken dieses englischen Dichters nochmals an den Mann zu bringen suchte. Es wäre aber auch wider die Klugheit eines eben nicht zu reichen Schriftstellers, wenn ich mir hier eine Materie wegnehmen oder wenigstens verstümmeln wollte, die ich nach aller möglichen Ausdehnung zu einer Fortsetzung jener Nachrichten bestimmt habe.

Man erwarte hier also keine kritische Zergliedrung irgend eines von diesen Meisterstücken, an die ich den Leser selbst zu kommen nicht lange aufhalten will. Nur das außerordentliche Vergnügen, mit welchem ich sie gelesen habe und noch oft lesen werde, will und kann ich nicht verschweigen. Mäßigung genug, wenn es mich nicht schwatzhaft macht!

Auch die unter den deutschen Kennern der ächten Dichtkunst, welche unsern Thomson in seiner Sprache nicht verstehen,

*) In dem 1sten Stücke der „Theatralischen Bibliothek".

1) „Des Herrn Jacob Thomson sämmtliche Trauerspiele. I. Sophonisbe. II. Agamemnon. III. Eduard und Eleonora. IV. Tancred und Sigismunda. V. Coriolan. Aus dem Englischen übersetzt. Mit einer Vorrede von Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig. In der Weidemannischen Handlung. 1756." — A. d. H.

wissen es schon aus der wohlgemeinten Uebersetzung des seligen Brockes, daß kein Weltalter in keinem Lande einen mehr malerischen Dichter aufzuweisen habe als ihn. Die ganze sichtbare Natur ist sein Gemälde, in welchem man alle heitere, fröhliche, ernste und schreckliche Scenen des veränderlichen Jahres eine aus der andern entstehen und in die andre zerfließen sieht.

Nun ist aber das wahre poetische Genie sich überall ähnlich. Ein Sturm ist ihm ein Sturm, er mag in der großen oder in der kleinen Welt entstehen; es mag ihn dort das aufgehabene Gleichgewicht der Luft oder hier die gestörte Harmonie der Leidenschaften verursachen. Vermittelst einerlei scharfen Aufmerksamkeit, vermittelst einerlei feurigen Einbildungskraft wird der Dichter, der diesen Namen verdient, dort ein stilles Thal und hier die ruhige Sanftmuth, dort eine nach Regen lechzende Saat und hier die wartende Hoffnung, dort die auf reiner Wasserfläche itzt sich spiegelnde, itzt durch neidische Wolken verdunkelte Sonne und hier die sympathetische Liebe und den mißgünstigen Haß, dort die Schatten der Mitternacht und hier die zitternde Furcht, dort die schwindelnde Höhe über schreckliche Meerstrudel herhangender Felsen und hier die blinde, sich herabstürzende Verzweiflung allemal gleich wahr und gleich glücklich schildern.

Dieses Vorurtheil hatte ich für den tragischen Thomson, noch ehe ich ihn kannte. Itzt aber ist es kein bloßes Vorurtheil mehr, sondern ich rede nach Empfindung, wenn ich ihn auch in dieser Sphäre für einen von den größten Geistern halte. Denn wodurch sonst sind diese, was sie sind, als durch die Kenntniß des menschlichen Herzens und durch die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen? Dieses ist die Kunst, dieses ist die Kenntniß, die Thomson in möglichster Vollkommenheit besitzt, und die kein Aristoteles, kein Corneille lehrt, ob sie gleich dem Corneille selbst nicht fehlte. Alle ihre übrigen Regeln können aufs Höchste nichts als ein schulmäßiges Gewäsche hervorbringen. Die Handlung ist heroisch, sie ist einfach, sie ist ganz, sie streitet weder mit der Einheit der Zeit, noch mit der Einheit des Orts; jede der Personen hat ihren besondern Charakter, jede spricht ihrem besondern Charakter gemäß; es mangelt weder an der Nützlichkeit der Moral noch an dem Wohlklange des Ausdrucks. Aber Du, der Du diese Wunder geleistet, darfst Du Dich nunmehr rühmen, ein Trauerspiel gemacht zu haben? Ja; aber nicht anders, als sich Der, der eine menschliche Bildsäule gemacht hat, rühmen

kann, einen Menschen gemacht zu haben. Seine Bildsäule ist ein Mensch, und es fehlt ihr nur eine Kleinigkeit: die Seele.

Ich will bei diesem Gleichnisse bleiben, um meine wahre Meinung von den Regeln zu erklären. So wie ich unendlich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne, erschaffen als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht haben wollte, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des Sterbenden Cato sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, deren wegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bei einer einzigen Vorstellung des erstern sind auch von den Unempfindlichsten mehr Thränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern auch von den Empfindlichsten nicht können vergossen werden. Und nur diese Thränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.

Hiermit aber will ich den Nutzen der Regeln nicht ganz leugnen. Denn wenn es wahr ist, daß auf ihnen die richtigen Verhältnisse der Theile beruhen, daß das Ganze durch sie Ordnung und Symmetrie bekömmt, wie es denn wahr ist: sollte ich wohl lieber mein menschliches Ungeheuer als einen lebendigen Hercules, das Muster männlicher Schönheit, erschaffen haben wollen?

Ich sage: einen lebendigen Hercules, und nicht: einen lebendigen Adonis. Denn wie die gedoppelte Anmerkung ihre Richtigkeit hat, daß Körper von einer allzu weichlichen Schönheit selten viel innere Kräfte besitzen, und daß hingegen Körper, die an diesen einen Ueberfluß haben, in ihrer äußern Proportion etwas gelitten zu haben scheinen: so wollte ich lieber die nicht zu regelmäßigen Horatier des Peter Corneille als das regelmäßigste Stück seines Bruders gemacht haben. Dieser machte lauter Adonis, lauter Stücke, die den schönsten, regelmäßigsten Plan haben, Jener aber vernachlässigte den Plan zwar auch nicht, allein er wagte es ohne Bedenken, ihn bei Gelegenheit wesentlichern Vollkommenheiten aufzuopfern. Seine Werke sind schöne Hercules, die oft viel zu schmächtige Beine, einen viel zu kleinen Kopf haben, als es das Verhältniß mit der breiten Brust erforderte.

Ich weiß, was man hier denken wird: „Er will einen Engländer anpreisen, drum muß er wohl von den Regeln weniger

vortheilhaft sprechen." Man irrt sich vor dieses Mal. Thomson ist so regelmäßig als stark; und wem dieses unter uns etwas Neues zu hören ist, der mag es einer bekannten antibritischen Partei von Kunstrichtern danken, die uns nur allzu gern bereden möchte, daß es unter allen englischen Tragödienschreibern der einzige Addison einmal regelmäßig zu sein versucht, bei seiner Nation aber keinen Beifall damit gefunden habe.

Und gleichwohl ist es gewiß, daß auch Thomson nicht allein, wie ich es nennen möchte, französisch, sondern griechisch regelmäßig ist. Ich will nur vornehmlich zwei von seinen Stücken nennen. Seine Sophonisbe ist von einer Simplicität, mit der sich selten oder nie ein französischer Dichter begnügt hat. Man sehe die Sophonisbe des Mairet und des großen Corneille! Mit welcher Menge von Episoden, deren keine in der Geschichte einigen Grund hat, haben sie ihre Handlung überladen! Der einzige Trissino, dessen Sophonisbe, als in Italien nach langen barbarischen Jahrhunderten die Wissenschaften wieder aufgingen, das erste Trauerspiel war, ist mit dem Engländer in diesem Punkte, welchen er den Griechen, den einzigen Mustern damals, abgelernt hatte, zu vergleichen.

Und was soll ich von seinem Eduard und Eleonora sagen? Dieses ganze Stück ist nichts als eine Nachahmung der Alceste des Euripides, aber eine Nachahmung, die mehr als das schönste ursprüngliche Stück irgend eines Verfassers bewundert zu werden verdient. Ich kann es noch nicht begreifen, durch welchen glücklichen Zufall Thomson in der neuern Geschichte die einzige Begebenheit finden mußte, die mit jener griechischen Fabel einer ähnlichen Bearbeitung fähig war, ohne das Geringste von ihrer Unglaublichkeit zu haben. Ich weiß zwar, daß man an ihrer historischen Wahrheit zweifelt, doch dieses thut zur Sache nichts; genug, daß sie unter den wirklichen Begebenheiten stattfinden könnte, welches sich von der, die den Stoff der griechischen Tragödie ausmacht, nicht sagen läßt. Es ist unmöglich, daß Racine, welcher die Alceste des Euripides gleichfalls modernisiren wollen, glücklicher als Thomson damit hätte sein können.

Doch genug von dem Dichter selbst. Ich komme auf die gegenwärtige Uebersetzung, von welcher ich nur dieses zu sagen weiß. Sie hat verschiedne Urheber, die aber über die beste Art zu übersetzen sich sehr wohl verglichen zu haben scheinen. Wenn sie sich über die beste Art der Rechtschreibung ebenso wohl ver-

glichen gehabt hätten, so würde ich den Leser im Namen des Verlegers nicht ersuchen dürfen, den kleinen Uebelstand zu entschuldigen, eine gedoppelte Art derselben in einem Bande gebraucht zu sehen.

Eines wollte ich, daß sie bei ihrer Uebersetzung nicht weggelassen hätten, nämlich die zu jedem Stücke gehörigen Prologen und Epilogen. Sie sind zwar nicht alle vom Thomson selbst, sie enthalten aber alle sehr viel Artiges, und die Epilogen, die von ihm selbst sind, eifern größtentheils wider den gewöhnlichen burlesken Ton der englischen Epilogen bei Trauerspielen.

Den einzigen Prologen des Coriolan's, desjenigen Stücks, welches erst nach dem Tode des Verfassers gespielt ward, kann ich mich nicht enthalten, hier ganz zu übersetzen. Er schildert den moralischen Charakter des Dichters, welchen näher zu kennen dem Leser nicht gleichgültig sein kann. Er hat den Herrn Lyttleton zum Verfasser, und der Schauspieler, welcher ihn hersagte, war Herr Quin. Dieses ist er:

„Ich komme nicht hierher, Eure Billigkeit in Beurtheilung eines Werks anzuflehen, dessen Verfasser leider nicht mehr ist. Er bedarf keines Vorsprechers, Ihr werdet von selbst die gütigen Sachwalter des Verstorbnen sein. Seine Liebe war auf keine Partei, auf keine Secte eingeschränkt, sie erstreckte sich über das ganze menschliche Geschlecht. Er liebte seine Freunde — verzeiht der herabrollenden Thräne! Ach, ich fühle es, hier bin ich kein Schauspieler — Er liebte seine Freunde mit einer solchen Inbrunst des Herzens, so rein von allem Eigennutze, so fern von aller Kunst, mit einer so großmüthigen Freiheit, mit einem so standhaften Eifer, daß es mit Worten nicht auszudrücken ist. Unsre Thränen mögen davon sprechen! O unverfälschte Wahrheit, o unbefleckte Treue, o männlich-reizende und edel-einfältige Sitten, o theilnehmende Liebe an der Wohlfahrt des Nächsten, wo werdet Ihr eine andre Brust wie die seinige finden? So war der Mensch — den Dichter kennt Ihr nur allzu wohl. Oft hat er Eure Herzen mit süßem Weh erfüllt, oft habt Ihr ihn in diesem vollen Hause mit verdientem Beifalle die reinsten Gesetze der schönen Tugend predigen hören. Denn seine keusche Muse brauchte ihre himmlische Leyer zu nichts als zu Einflößung der edelsten Gesinnungen. Kein einziger unsittlicher, verderbter Gedanke, keine einzige Linie, die er sterbend ausstreichen zu können hätte wünschen dürfen! O, möchte Eure günstige Beurtheilung diesen Abend noch einen andern Lorbeer hinzuthun, sein Grab damit zu

schmücken! Itzt, über Lob und Tadel erhaben, vernimmt er die schwache Stimme des menschlichen Ruhms nicht mehr; wenn Ihr aber Denen, die er auf Erden am Meisten liebte, Denen, welchen seine fromme Vorsorge nunmehr entzogen ist, mit welchen seine freigebige Hand und sein gutwilliges Herz das Wenige, was ihm das Glück zukommen ließ, theilte, wenn Ihr diesen Freunden durch Eure Gütigkeit dasjenige verschafft, was sie nicht mehr von ihm empfangen können, so wird auch noch itzt in jenen seligen Wohnungen seine unsterbliche Seele Vergnügen über diese Großmuth empfinden."

Die letzten Zeilen zu verstehen, muß man sich aus dem Leben des Dichters erinnern, daß die von der Vorstellung ihm zukommenden Einkünfte seinen Schwestern in Schottland gegeben wurden.

Sophokles.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Bei der erst neun Jahre nach Lessing's Tode erfolgten Veröffentlichung [1]) dieser schon 1760 im Druck begonnenen, aber dennoch leider nur Bruchstück gebliebenen Arbeit über Sophokles begleitete sie der Herausgeber Johann Joachim Eschenburg mit folgendem Vorbericht:

„Es sind jetzt gerade dreißig Jahr, als die sieben ersten Bogen der gegenwärtigen Schrift abgedruckt wurden. Was für ein Hinderniß es eigentlich gewesen sei, welches die Fortsetzung dieses Abdrucks oder vielmehr die weitere Ausarbeitung des Werkes selbst unterbrach, weiß ich nicht mit Gewißheit anzugeben. Vermuthlich war es Lessing's Entfernung von Berlin, der um diese Zeit nach Breslau zu dem preußischen General Tauentzien ging, in den nächsten Jahren darauf als Schriftsteller nur seine Uebersetzung des Diderot'schen „Theaters" vollendete und an den „Literaturbriefen" Antheil nahm. Erst sechs Jahre später betrat er mit seinem „Laokoon" die schriftstellerische Laufbahn aufs Neue.

„Sein Sophokles sollte aus vier Büchern bestehen, die wahrscheinlich auch ebenso viel Bände gefüllt haben würden. Aber

---

1) „Gotthold Ephraim Lessing's Leben des Sophokles. Herausgegeben von Johann Joachim Eschenburg. Berlin, bei Christian Friedrich Voß und Sohn. 1790."

auch hier ist es ungewiß, welch einen Umfang er seinem Stoffe zu geben gedachte, und wie er denselben eigentlich zu vertheilen Willens war. Das erste Buch hatte er, wie die Aufschrift des ältern Titelblattes angiebt, dem Leben des Dichters bestimmt, und diesem sollte vermuthlich eine kritische Zergliederung seiner Schauspiele und eine deutsche Uebersetzung derselben in Prose nachfolgen. Dies Letztere läßt sich wenigstens aus dem Anfangsfragmente des Ajax schließen, welches ich dem Leser am Schluß dieses Bändchens mittheilen werde.

„Lessing war, wie ich schon anderswo bemerkt habe, von je her gewohnt, seine Arbeiten erst während ihres Abdrucks zu vollenden und diesen schon bei einigem, oft nur geringem Vorrathe von Handschrift anfangen zu lassen. Ich hatte daher wenig Hoffnung, unter seinen für die gegenwärtige Arbeit nachgelassenen Papieren, deren Mittheilung ich der Freundschaft seines Bruders, des Herrn Münzdirectors Lessing, verdanke, viel Vollendetes anzutreffen. Und so war es auch wirklich. Nur den Schluß der Anmerkung (K), die mit der 112. und letzten Seite des ehemaligen Drucks abgebrochen war, fand ich völlig ausgearbeitet und ins Reine geschrieben. Das Uebrige bestand aus lauter einzelnen Zetteln, die nur kurze Entwürfe und gesammelte Materialien zu den meisten, aber nicht einmal zu allen folgenden Anmerkungen enthielten, welche in dem S. 6 bis 11 [unten S. 871—873] befindlichen Leben des Sophokles nachgewiesen waren, und in einem, vermuthlich ältern Hefte, worin noch weniger ausgearbeitete Angaben und Winke zu eben diesen Anmerkungen zerstreut und einzeln nebst dem schon gedachten Anfang einer Uebersetzung des Ajax mastigophoros niedergeschrieben waren.

„Verschiedne seiner Freunde, denen er die abgedruckten Bogen mitgetheilt hatte, die ich auch selbst seit mehrern Jahren aus seiner Hand besaß, versuchten es oft, ihn zur Fortsetzung und Vollendung dieser so verdienstvollen Arbeit zu bewegen. Seine gewöhnliche Antwort aber war, er müsse erst wieder Griechisch lernen und sich

in eine Menge von Dingen hineinstudiren, die ihm seitdem völlig fremd geworden wären. Sein Verleger und vieljähriger vertrauter Freund war zu gefällig, um von diesen abgedruckten Bogen irgend einen willkürlichen Gebrauch zu machen. Aber seit Lessing's Tode wurde der Wunsch ihrer Bekanntmachung bei Denen, die von diesem Bruchstück wußten und das Dasein desselben aus einigen öffentlichen Erwähnungen erfahren hatten, immer dringender.

„Mir geschah also der Antrag, es herauszugeben, und ich hatte mehr als einen Grund, mich nicht an die Fortsetzung oder auch nur an die Ausarbeitung der noch vorhandenen Materialien zu wagen; sondern ich beschloß, diese so unvollendet, einzeln und mangelhaft, wie sie da waren, hinzuzufügen und so dem Fragmente wenigstens mehr Anschein eines Ganzen zu geben. Dies zu thun, kostete freilich mehr Zeit, Sorgfalt und Mühe, als der erste Anblick dieser Ergänzung verrathen wird; aber freundschaftlicher Eifer für des Verfassers Andenken und Hinsicht auf dadurch zu bewirkende Befriedigung der Literatoren erleichterten mir alle Mühe gar sehr.

„Diesen Letztern darf ich es nun wohl nicht erst sagen, daß die hier gelieferte, sehr zusammengedrängte Lebensbeschreibung des Sophokles und die zahlreichen weitläuftigern Anmerkungen, wovon sie begleitet wird, ganz in der Manier des Bayle abgefaßt sind. Und dies gilt nicht blos von ihrer äußern Form, sondern auch von ihrem Geiste und innern Gehalt. Gewiß aber würde Barnes dies Leben nicht gelehrter und Bayle nicht angenehmer geschrieben haben, obgleich Lessing (S. 5 [unten 870]) vielmehr sich das Gegentheil dieses Urtheils als ihm genügendes Lob des Kenners wünschte. Denn freilich würde die Gelehrsamkeit des Barnes, wie das in seinem Leben des Euripides der Fall ist, minder unterhaltend und Bayle's Anmuth minder gründlich und tief eindringend ausgefallen sein."

Was nun die Darstellung in dieser Arbeit Lessing's betrifft, so sucht Derselbe, ähnlich wie der von ihm übersetzte Riccoboni, der Sitte der Zeit gemäß einem streng wissenschaftlichen, philologischen Werke das Gepräge der sogenannten Schulgelehrsamkeit zu nehmen und sich in ein muntres Gespräch mit dem Leser zu setzen: heutzutage halten wir es nicht mehr für zulässig, das schwere Geschütz antiquarischer Gelehrsamkeit mit so familiärer Redseligkeit zu bedienen. [1]) Nehmen wir aber eine moderne Biographie des Sophokles zur Hand, z. B. die elegante Abhandlung De vita Sophoclis, welche Theodor Bergk seiner Ausgabe des Dramatikers (Leipzig 1858) vorangestellt hat, so finden wir, daß man zwei wichtige Punkte in der Zeitbestimmung der Sophokleischen Schriften dem Scharfsinn der Lessing'schen Gelehrsamkeit verdankt.

Lessing hat hiernach zuerst erwiesen, daß Sophokles, als er sieben Jahre vor Beginn des peloponnesischen Krieges im Kriege gegen die Samier zum Feldherrn erwählt wurde, nicht fünfundsechzig, sondern fünfundfunfzig Jahr alt gewesen ist. Aus dieser Entdeckung ergeben sich sehr wichtige Folgerungen (Bergk, p. XI). Ferner verdankt man dem glücklichen Scharfsinne Lessing's die richtige chronologische Fixirung des Sophokleischen Triptolemus (Bergk, p. XIII). Viel Anklang fand auch die Ansicht Lessing's, daß Aeschylus nicht als Lehrer des Sophokles betrachtet werden könne, da die Dichtkunst nicht lehrbar sei. Auf diese (wie uns scheint, nicht ohne Hinblick auf Gottsched aufgestellte) Meinung Lessing's geht Bergk in seiner Abhandlung des Näheren ein (p. XXIV), indem er zeigt, daß die Worte des alten Biographen: „*Παρ' Αἰσχύλου δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε*“, sehr wohl auf Sophokles anwendbar sind; der Irrthum Lessing's liegt eben wesentlich darin, daß er

1) Ueber das von Eschenburg erörterte Verhältniß Lessing's zu Bayle vergl. auch Danzel's „G. E. Lessing“ (Leipzig 1850), I. 222.

hier den Begriff des Lehrens zu eng als ein Ueberliefern von Regeln auffaßt, Regeln aber könnten nur aus Musterstücken abstrahirt werden; da es indeß an solchen gefehlt habe, so könne von einem Lehren nicht die Rede sein. Das ist ein gutes Beispiel für die allzu sehr aus abstracten Begriffen, allzu wenig aus historischer Anschauung heraus operirende Kritik des achtzehnten Jahrhunderts. Wenn Sophokles durch das Studium und den Umgang des Aeschylus dramatisch sich derartig bildete, daß seine Technik in früherer Periode deutlich auf jenes Vorbild hinweist, konnte er da nicht sehr wohl ein Schüler des Aeschylus genannt werden? Die stillschweigende Voraussetzung des Lessing'schen Raisonnements ist eben die allgemeine Anschauung seiner Zeit, daß zur Abfassung eines guten Drama's es nothwendig sei, die richtigen, regelrechten Vorstellungen vom Drama zu besitzen. Die höhere und freiere Anschauung, die bei Schiller und Goethe durchbricht, stellt jedes einzelne Kunstwerk wie ein Individuum unter sein eigenes Gesetz. Aber auch über der genialsten Perrücke vor jenen beiden Heroen schwebte immerdar die unsichtbare Hand des gesetzgebenden Aristoteles.

Wenn wir diese Arbeit Lessing's nicht den philologischen Schriften zugetheilt haben, so geschah es, weil die philologischen Untersuchungen hier blos das Mittel zum Zweck darstellen.

Sophokles.

Erstes Buch.

Bayle, der in seinem Kritischen Wörterbuche sowohl dem Aeschylus als dem Euripides einen besondern Artikel gewidmet hat, übergehet den Sophokles mit Stillschweigen. Verdiente Sophokles weniger gekannt zu werden? War weniger Merkwürdiges von ihm zu sagen als von jenen seinen Mitbewerbern um den tragischen Thron?

Gewiß nicht. Aber bei dem Aeschylus hatte Baylen Stanley, bei dem Euripides hatte ihm Barnes vorgearbeitet. Diese Männer hatten für ihn gesammelt, für ihn berichtiget, für ihn verglichen. Voll Zuversicht auf seinen angenehmern Vortrag setzte er sich eigenmächtig in die Rechte ihres Fleißes. Und diesem Fleiße den Staub abzukehren, den Schweiß abzutrocknen, ihn mit Blumen zu krönen, war seine ganze Arbeit. Eine leichte und angenehme Arbeit!

Hingegen als ihn die Folge der Buchstaben auf den Sophokles brachte, vergebens sah er sich da nach einem Stanley oder Barnes um. Hier hatte ihm Niemand vorgearbeitet. Hier mußte er selbst sammeln, berichtigen, vergleichen. Wäre es schon sein Werk gewesen, so erlaubte es ihm itzt seine Zeit nicht, und — Sophokles blieb weg.

Die nämliche Entschuldigung muß man auch seinem Fortsetzer, dem Herrn Chauffepié, leihen. Auch dieser fand noch keinen Vorarbeiter, und Sophokles blieb abermals weg. —

Man gewinne aber einen alten Schriftsteller nur erst lieb, und die geringste Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, höret auf, uns gleichgültig zu sein. Seitdem ich es bedauere, die „Dichtkunst“ des Aristoteles eher studiret zu haben als die Muster, aus welchen er sie abstrahirte, werde ich bei dem Namen Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerksamer als bei meinem eigenen. Und wie vielfältig habe ich ihn mit Vorsatz gesucht! wie viel Unnützes habe ich seinetwegen gelesen!

Nun denke ich: keine Mühe ist vergebens, die einem Andern Mühe ersparen kann. Ich habe das Unnütze nicht unnützlich gelesen, wenn es von nun an Dieser oder Jener nicht weiter lesen darf. Ich kann nicht bewundert werden, aber ich werde Dank verdienen. Und die Vorstellung, Dank zu verdienen, muß ebenso angenehm sein als die Vorstellung, bewundert zu werden, oder wir hätten keine Grammatiker, keine Literatores.

Mit mehrerm Wortgepränge will ich dieses Leben meines Dichters nicht einführen. Wenn ein Kenner davon urtheilet: „Barnes würde es gelehrter, Bayle würde es angenehmer geschrieben haben“, so hat mich der Kenner gelobt.

Leben des Sophokles.

Vor allen Dingen muß ich von meinen Quellen Rechenschaft geben (A). Diesen zu Folge war Sophokles von Geburt ein Athenienser, und zwar ein Koloniate (B). Sein Vater hieß Sophilus (C). Nach der gemeinsten und wahrscheinlichsten Meinung ward er in dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten Olympias geboren (D).

Er genoß eine sehr gute Erziehung. Die Tanzkunst und die Musik lernte er bei dem Lamprus und brachte es in dieser letztern wie auch im Ringen so weit, daß er in beiden den Preis erhielt (E). Er war kaum sechzehn Jahr alt, als er mit der Leyer um die Tropäen, welche die Athenienser nach dem salaminischen Siege errichteten, tanzte und den Lobgesang anstimmte. Und das zwar nach Einigen nacket und gesalbt, nach Andern aber bekleidet (F). In der tragischen Dichtkunst soll Aeschylus sein Lehrer gewesen sein; ein Umstand, an welchem ich aus verschiedenen Gründen zweifle (G). Ist er unterdessen wahr, so hat schwerlich ein Schüler das Uebertriebene seines Meisters, worauf die Nachahmung immer am Ersten fällt, besser eingesehen und glücklicher vermieden als Sophokles. Ich sage dieses mehr nach der Vergleichung ihrer Stücke als nach einer Stelle des Plutarch's (H).

Sein erstes Trauerspiel fällt in die siebenundsiebzigste Olympias. Das sagt Eusebius, das sagt auch Plutarch; nur muß man das Zeugniß dieses Letztern recht verstehen; wie ich denn beweisen will, daß man gar nicht nöthig hat, die vermeinte Verbesserung anzunehmen, welche Samuel Petit darin angegeben hat (I).

Damals war der dramatische Dichter auch zugleich der Schauspieler. Weil aber Sophokles eine schwache Stimme hatte, so brachte er diese Gewohnheit ab. Doch blieb er darum nicht ganz von dem Theater (K).

Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, wodurch er sie allerdings zu einer höhern Staffel der Vollkommenheit erhob. Es gedenken derselben zum Theil Aristoteles (L), zum Theil Suidas (M), zum Theil der ungenannte Biograph (N).

Mit der Aufnahme seiner Antigone hatte Sophokles ohne Zweifel die meiste Ursache vergnügt zu sein. Denn die Athenienser wurden so entzückt davon, daß sie ihm kurz darauf die Würde eines Feldherrn ertheilten. Ich habe Alles gesammelt, was man von diesem Punkte bei den Alten findet, die sich in mehr als einem Umstande widersprechen (O). Viel Ehre scheinet er als Feldherr nicht eingelegt zu haben (P).

Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben (Q). Nur sieben sind davon bis auf uns gekommen, und von den andern ist wenig mehr übrig als die Titel. Doch auch diese Titel werden Diejenigen nicht ohne Nutzen studiren, welche Stoffe zu Trauerspielen suchen (R).

Den Preis hat er öfters davongetragen (S). Ich führe die Vornehmsten an, mit welchen er darum gestritten hat (T).

Mit dem Euripides stand er nicht immer in dem besten Vernehmen (U). Ich kann mich nicht enthalten, eine Anmerkung über den Vorzug zu machen, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte. Er ist der tragischen Ehre des Sophokles weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu sein scheinet (X).

Verschiedene Könige ließen ihn zu sich einladen, allein er liebte seine Athenienser zu sehr, als daß er sich freiwillig von ihnen hätte verbannen sollen (Y).

Er ward sehr alt und starb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigsten Olympias (Z). Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben. Die eine, welche ein altes Sinngedichte zum Grunde hat, wollte ich am Liebsten allegorisch verstanden wissen (AA). Ich muß die übrigen alten Sinngedichte, die man auf ihn gemacht hat, nicht vergessen (BB). Sein Begräbniß war höchst merkwürdig (CC).

Er hinterließ den Ruhm eines weisen, rechtschaffnen Mannes (DD), eines geselligen, muntern und scherzhaften Mannes (EE), eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten (FF).

Er war ein Dichter; kein Wunder, daß er gegen die Schönheit ein Wenig zu empfindlich war (GG)! Es kann leicht sein, daß es mit den verliebten Ausschweifungen, die man ihm Schuld giebt, seine Richtigkeit hat. Allein ich möchte mit einem neuen

Scribenten nicht sagen, daß sein moralischer Charakter dadurch zweifelhaft würde (HH).

Er hinterließ verschiedene Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten (II). Die gerichtliche Klage, die sie wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt (KK).

Außer seinen Tragödien führet man auch noch andere Schriften und Gedichte von ihm an (LL).

Die völlige Entwerfung seines Charakters als tragischer Dichter muß ich bis in die umständliche Untersuchung seiner Stücke versparen. Ich kann itzt blos einige allgemeine Anmerkungen voraussenden, zu welchen mich die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben (MM), und verschiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat (NN), veranlassen werden.

Ich rede noch von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm Schuld giebt (OO). Endlich werfe ich alle kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können, in eine Anmerkung zusammen (PP), desgleichen auch die Fehler, welche die neuern Literatores in Erzählung seines Lebens gemacht haben (QQ).

Ausführung.

Es wird Mühe kosten, dieses Gerippe mit Fleisch und Nerven zu bekleiden. Es wird fast unmöglich sein, es zu einer schönen Gestalt zu machen. Die Hand ist angelegt.

(A)

Von den Quellen.] Diese sind Suidas und ein Unbekannter, der seinen Scholien über die Trauerspiele des Sophokles ein Leben des Dichters vorgesetzt hat. Suidas und ein Scholiast: Quellen! So gefällt es der verheerenden Zeit! Sie macht aus Nachahmern Originale und giebt Auszügen einen Werth, den ehedem kaum die Werke selbst hatten.

Der Artikel Sophokles ist bei dem Ersten sehr kurz. Es ist auch nicht dabei angemerkt, woher er entlehnet worden. Niemand hat sich verdienter um ihn gemacht als J. Meursius, [a]) der

a) In seiner Schrift: *Aeschylus, Sophocles, Euripides, sive de tragoediis eorum libri III.* Lugduni Batav. 1619. Von Seite 87 bis 94. Sie ist dem zehnten Theile des Gronov'schen Thesaurus einverleibet worden.

ihn mit Anmerkungen erläutert hat, die ich mehr als einmal anführen werde.

Das Leben des Scholiasten ist etwas umständlicher, und es ziehet ältere Währmänner an, für die man alle Hochachtung haben muß: den Aristoxenus, den Ister, den Satyrus. Unter dem Ersten verstehet er ohne Zweifel den Aristoxènus von Tarent, den bekannten Schüler des Aristoteles, von dessen vielen Schriften uns nichts als ein kleiner musicalischer Tractat übrig geblieben ist. Ammonius b) führet von ihm ein Werk Von den tragischen Dichtern an, und in diesem ohne Zweifel wird das gestanden haben, was der Scholiast, den Sophokles betreffend, aus ihm anführet. Ister ist der Schüler des Kallimachus, dessen Diogenes Laertius, Athenäus, Suidas und Andere gedenken. c) Was für einen Satyrus er hingegen meine, will ich nicht bestimmen. Vielleicht den Peripatetiker dieses Namens, d) unter dessen Leben berühmter Männer auch ein Leben des Sophokles sein mochte.

Aber hätte ich nicht lieber die zerstreuten Stellen bei dem Plato, Aristoteles, Diodorus Siculus, Pausanias, Athenäus, Philostrat, Strabo, Aristides, Cicero, Plinius ꝛc., die den Sophokles betreffen, die Quellen nennen sollen? Doch sie gedenken seiner nur im Vorbeigehen.

Und auch der Bäche, die mich zum Theil zu den Quellen gewiesen haben, kann ich ohne Undankbarkeit nicht vergessen. Wenn ich aber den Gyraldus, e) den Meursius f) und den Fabricius g) nenne, so habe ich sie alle genannt. Das sind die Einzigen, bei welchen ich mehr zu lernen als zu verbessern gefunden habe. Bei allen Andern war es umgekehrt.

(B)

Ein Athenienser, und zwar ein Koloniate.] Suidas: *Σοφοκλης Σοφιλου, Κολωνηθεν Ἀθηναιος.* Und

b) *Περι ὁμοιων και διαφορων λεξεων*; unter *ῥυεσθαι και ἐρυεσθαι: Ἀριστοξενος ἐν τῳ πρωτῳ Τραγῳδοποιων περι νεωτερων οὑτω φησι κατα λεξιν* u. s. w.

c) *Vossius De hist. Gr.*, lib. IV. c. 12.

d) *Jonsius* lib. II. *De script. hist. philos.* c. 11.

e) *Gyraldus*, *Hist. poetarum tam graecorum quam latinorum*, Dialog. VII.

f) In der unter a) angezogenen Schrift.

g) *Fabricius*, *Bibl. Graeca*, lib. II. cap. 17.

der ungenannte Biograph: *'Εγενετο οὐν ὁ Σοφοκλης το γενος Ἀθηναιος, δημου Κολωνηθεν.* Desgleichen der Grammatiker, von welchem der eine Inhalt des Oedipus auf Kolonos ist: *ἠν γαρ Κολωνοθεν.* h) Auch Cicero i) bestätiget es: Tanta vis admonitionis inest in locis, ut non sine causa ex his memoriae ducta sit disciplina. Tum Quintus, est plane, Piso, ut dicis, inquit, nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Coloneus ille locus, k) cujus incola Sophocles ob oculos versabatur: quem scis quam admirer quamque eo delecter: me quidem ad altiorem memoriam Oedipodis huc venientis, et illo mollissimo carmine, quaenam essent ipsa haec loca, requirentis, species quaedam commovit, inanis scilicet, sed commovit tamen.

Das Athenienſiſche Volk ward, wie bekannt, in *φυλας* (Stämme) eingetheilt, und dieſe *φυλαι* theilten ſich wiederum in verſchiedene *δημους*, das iſt Landsmannſchaften, wie es Schulze l) überſetzt hat und ich es nicht beſſer auszudrücken wüßte. Nicht ſelten bemerken die Geſchichtſchreiber Beides, ſowohl den Stamm als die Landsmannſchaft. So ſagt z. E. Plutarch vom Perikles: *Περικλης των μεν φυλων Ἀκαμαντιδης, των δημων Χολαργευς.* Von unſerm Sophokles aber findet ſich nur der *δημος* genannt, und ich wüßte nicht, daß irgend ein Philolog die *δημους* nach ihren *φυλαις* geordnet hätte; wenigſtens hat es Meurſius in ſeinem Werke De populis Atticae nicht gethan. Unterdeſſen vermuthe ich nicht ohne Grund, daß Sophokles aus dem Hippothoontiſchen Stamme geweſen iſt, wie ich in der Anmerkung (CC) zeigen will.

Es hieß aber der Demos des Sophokles *Κολωνος. Κολωνος* bedeutet überhaupt einen Hügel, eine Anhöhe: *γης ἀναστημα, τοπος ὑψηλος.* m) Zu Athen aber wurden beſonders zwei Hügel ſo genannt, wovon der eine innerhalb, der andere außerhalb der Stadt lag. Der innerhalb der Stadt war auf dem

h) Sowohl die Ausgabe des Heinrich Stephanus als des Paul Stephanus von 1603 (Seite 483) haben hier *Κολωνοθεν* anſtatt *Κολωνηθεν.*

i) Lib. V. *De finibus.*

k) Meurſius (*Reliqua Attica*, cap. 6. p. 26) lieſet: Convertebat ad sese Colonus; ille locus etc., und ich ziehe dieſe Lesart vor.

l) In ſeinen Anmerkungen über die Leben des Plutarch's, welche Kind ſeiner Ueberſetzung beigefügt hat.

m) Suidas unter *Κολωνος.*

Marktplatze, neben dem Tempel des Eurysaces, und hieß von dem Markte *Κολωνος ἀγοραιος*. Von diesem ist die Rede nicht, sondern von dem außer der Stadt, welcher zum Unterschiede *Κολωνος ἱππιος*, d. i. der Ritterhügel, sowie jenes der Markthügel, genennet ward. n) Und zwar hatte er das Beiwort *ἱππιος* von den darauf befindlichen Altären oder Tempeln des Neptunus *ἱππιου* und der Minerva *ἱππιας*. o) Aus der obigen Stelle des Cicero, und zwar aus den Worten: nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Colonus etc., ist nicht undeutlich zu schließen, daß er zwischen der Akademie und der Stadt gelegen; denn das huc gehet hier auf die Akademie. Nun lag diese sechs Stadia von dem Thore, und der Kolonos mußte folglich noch näher liegen. Meursius braucht diesen Ort des Cicero auch sehr glücklich zur Verbesserung einer Stelle des Thucydides, wo gesagt wird, daß der Kolonos ohngefähr zehn Stadia von der Stadt liege: *σταδιους μαλιστα δεκα*, und er vermuthet, daß man anstatt *δεκα* lesen müsse *δ'*.

Diejenigen nun, die in der Nähe dieses *Κολωνος* wohnten, machten den Demos aus, der davon den Namen führte, und hießen *Κολωνιαται*. Niemand kann uns dieses besser sagen als Sophokles selbst:

n) Man sehe den Harpokration und Pollux, deren Stellen Meursius (*Reliq. Att.*, cap. 6) anführt, wie auch den Grammatiker, welcher den zweiten Inhalt des Oedipus auf Kolonos gemacht hat. *Οὑτω κληθεντι*, sagt Dieser von dem Kolonos, *ἐπει και Ποσειδωνος ἐστιν ἱερον ἱππειον και Προμηθεως, και αὐτου οἱ ὀρεωκομοι ἱστανται.* Der lateinische Uebersetzer macht in dieser Stelle einen sehr albernen Fehler. Er giebt sie nämlich so: quoniam Neptuni Equestris ibi est sacellum et Promethei, quique *ejus mulorum* curam gerunt, ibi considunt. — *Ejus mulorum?* Was mögen das für geheiligte Maulesel gewesen sein? Er hat das Adverbium *αὐτου* für den Genitivum des Pronominis angesehen. (S. die Ausgabe des Paul Stephanus, S. 484.)

o) Warum aber Jener eben hier als *ἱππιος* verehret wurde, war ohne Zweifel dieses die Ursache, weil er

Ἱπποισιν τον ἀκεστηρα χαλινον
Πρωταισιν ταισδ' ἐκτισε ἀγυαις

(Sophokles in seinem Oedipus auf Kolonos, Zeile 745. 46). Diese Stelle des Sophokles hat mit der bekannten streitigen Stelle des Virgil's:

Tuque o, cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti

(*Georg.* lib. I. v. 12. 13), sehr viel Aehnliches. Virgil scheinet sie vor Augen gehabt zuhaben, und ich muß mich wundern, daß sie keinem von seinen Auslegern beigefallen ist. Denn man kann *πρωταισιν* ebensowohl mit *ἀγυαις* als mit *ἱπποισιν* verbinden.

— — — *Αἱ δε πλησιον γυαι*
Τονδ' ἱπποτην Κολωνον εὐχονται σφισιν
Ἀρχηγον εἰναι, και φερουσι τοὐνομα
Το τουδε κοινον παντες ὠνομασμενον·

heißt es zu Anfange seines Oedipus auf Kolonos. p) Und der Scholiast setzet hinzu: *Το του Κολωνου ὀνομα κοινον φερουσι παντες, ὀνομαζομενοι Κολωνιαται δηλονοτι.* Mit der Uebersetzung, welche Vitus Winsemius von dieser Stelle macht, bin ich nichts weniger als zufrieden:

— Et qui in vicinis compitis habitant agricolae
Hunc equestrem Colonum precantur sibi
Praesidem esse, atque inde nomen
Commune habent, ac Coloniatae vocantur.

Equestrem Colonum precantur sibi praesidem esse, würde ohngefähr heißen: sie verehren diesen Kolonos als ihren Schutzgott. Welch ein Sinn! Ich würde *εὐχομαι* durch das bloße profiteri, aufs Höchste durch gloriari geben und *ἀρχηγον* wenigstens durch generis auctorem ausdrücken. Denn weiter will Sophokles auch nichts sagen, als daß die Landleute da herum sich des Kolonos als ihres Stammorts rühmen und den Namen der Koloniaten von ihm führen.

Wodurch aber dieser Kolonos besonders merkwürdig geworden, das waren die letzten Schicksale des Oedipus. Hier ließ sich dieser unglückliche Mann nieder, als ihn seine grausamen Söhne aus seinem Reiche trieben, hier starb er. Sophokles hat diesen wunderbaren Tod zu dem Inhalte eines Trauerspiels gemacht: *χαριζομενος οὐ μονον τῃ πατριδι ἀλλα και τῳ ἑαυτου δημῳ,* sagt der Scholiast. Und in der That hat schwerlich ein Dichter seinen Geburtsort glücklicher verewiget als er. Was ich sonst noch davon zu sagen hätte, verspare ich, bis ich auf das Stück selbst komme, das zum Glücke eines von den übrig gebliebenen ist.

So außer allem Zweifel es nun schon durch diese Zeugnisse und Umstände gesetzt zu sein scheinet, daß Sophokles von Geburt ein Athenienser, und zwar ein Koloniate gewesen, so findet man doch eines Alten erwähnet, welcher anderer Meinung sein wollen. Ister nämlich, wie der ungenannte Biograph anführet, hat vorgegeben, Sophokles sei kein Athenienser, sondern ein Phliasier. Aber da Ister der Einzige ist, der dieses gesagt

p) Zeile 59 u. f.

hat, warum soll man sich von ihm irre machen lassen? Und so urtheilet der ungenannte Biograph selbst: *Ἀπιστητεον δε και τῳ Ἰστρῳ φασκοντι αὐτον οὐκ Ἀθηναιον, ἀλλα Φλιασιον εἰναι· πλην γαρ Ἰστρου παρ' οὐδενι ἑτερῳ τουτ' ἐστιν εὑρειν.*

Meursius hat bei Gelegenheit dieser Stelle des Biographs einen Fehler begangen. In seinen Anmerkungen nämlich über das Leben des Sophokles aus dem Suidas gedenkt er unter dem Worte *Κολωνηθεν* dieser Meinung des Ister und sagt: Ister e populo Phliensi fuisse eum tradiderat. Nun ist populus hier dem Meursius so viel als *δημος*. Ister aber hat dem Sophokles nicht blos den Koloniaten, nicht blos den populum, *δημον*, sondern überhaupt den Athenienser absprechen wollen. Dieses ist aus dem Gegensatze klar: *οὐκ Ἀθηναιον ἀλλα Φλιασιον*. Wäre unter *Φλιασιος* blos der *δημος* zu verstehen, so könnte er ja ebensowohl ein Phliasier und Athenienser als ein Koloniate und ein Athenienser sein. Eine dunkele Erinnerung, die dem Meursius vielleicht beiwohnte, daß es wirklich einen *δημον* Namens *Φλυα* gegeben, hat ihn ohne Zweifel zu diesem Fehler verleitet. Allein des Unterschieds in den Buchstaben nicht zu gedenken, so heißt das Adjectivum von *Φλυα* nicht *Φλυασιος*, sondern Einer aus diesem *δημῳ* heißt *Φλυευς*. Ich berufe mich deswegen auf folgende Inscription bei dem Spon: [q])

ΣΕΛΕΥΚΟΣ
ΞΕΝΩΝΟΣ
ΦΛΥΕΥΣ.

Φλιασιος hingegen ist das Gentile von *Φλιους*. Phlius aber war eine Stadt in dem Peloponnesus, und zwar in Achaia, nicht weit von Sicyon. [r]) Aus diesem Phlius also, und nicht aus Phlya, muß Ister den Sophokles gebürtig geglaubt haben.

Strabo sagt, das alte Phlius habe an dem Berge Kö-

q) In den *Excerptis ex Jacobi Sponii Itinerario, de populis Atticis,* welche des Meursius *Reliq. Atticis* beigefügt sind, S. 39.

r) Strabo, im achten Buche S. 586, nach der Ausgabe des Almeloveen. Stephanus Byzantinus: *ΦΛΙΟΥΣ, πολις Πελοποννησου — το ἐθνικον Φλιουντος ἡ Φλιουσιος — πλεονασμῳ δε του α, Φλιασιος.* Für *πλεονασμῳ* lieset Gronovius *μεταπλασμῳ* (*Variae lectiones* in *Stephano*, p. 26).

lossa gelegen. Dieses bringt mich auf eine Vermuthung. Sollte wohl Ister anstatt *Κολωνηθεν* gelesen haben *Κοιλωσσηθεν*?

(C)

Sein Vater hieß Sophilus.] Man sehe das Zeugniß des Suidas unter (A). Dieses bestätiget der ungenannte Biograph: *υἱος δε Σοφιλου*, und ein Ungenannter in der Anthologie: s)

Τον σε χοροις μελψαντα Σοφοκλεα παιδα Σοφιλου,
Τον τραγικης μουσης ἀστερα Κεκροπιον

u. s. w. Clemens Alexandrinus t) schreibt ihn *Σοφιλλος*. So auch Tzetzes. u) Diodorus Siculus hingegen schreibt ihn *Θεοφιλος*. x) Ich wollte darum aber nicht mit dem Meursius sagen: Ergo emendandus Diodorus Siculus. Denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß *Σοφιλος* und *Θεοφιλος* im Grunde einerlei Namen sind, indem der dorische Dialekt *σιος* anstatt *θεος* sagt. Daher es denn auch die lakonische Aussprache war. Wenn die Athenienserin *νη τω θεω* schwur, schwur die Spartanerin *ναι σιω*. Es war ein Schwur, obgleich Beide verschiedne Gottheiten damit meinten. y)

Das war sein Name; nun von seinem Stande. War Sophilus, der Vater unsers Dichters, einer von den vornehmern oder geringern Bürgern? Aristoxenus und Ister haben das Letztere behauptet; denn Beide haben ihn zu einem Handwerker, Jener zu einem Zimmermanne oder Schmiede und Dieser zu einem Schwertfeger gemacht. Allein dem ungenannten Biograph kömmt dieses unglaublich vor, und zwar aus zwei Gründen, davon einer von der Feldherrnstelle, welche Sophokles nachher, zugleich mit den vornehmsten Männern des Staats bekleidet, und der andere von dem Stillschweigen der Komödienschreiber hergenommen ist. Er wählet also den Mittelweg und sagt, daß Sophilus vielleicht nur Knechte gehalten habe, die jene Handwerker treiben müssen: *Υἱος του Σοφιλου, ὁς οὐτε (ὡς Ἀριστοξενος φησι) τεκτων, ἠ χαλκευς ἠν· οὐτε (ὡς Ἰστρος) μαχαιροποιος την ἐργασιαν. Τυχον δε ἐκεκτητο δουλους χαλ-*

s) Libro III. cap. 25. ep. 42.
t) In seiner Ermahnungsrede an die Griechen, S. 36 nach der Ausgabe des D. Heinsius.
u) Chil. VI. 69.
x) *Bibl. hist.* lib. XIII. p. 222. edit. Rhodom.
y) S. die Lysistrata des Aristophanes, Zeile 81 und 146, und was Bisetus über die Erstere anmerkt.

κεας ἠ τεκτονας· οὐ γαρ εἰκος τον ἐκ τοιουτων γενομενον στρατηγιας ἀξιωθηναι συν Περικλει και Θουκυδιδῃ, τοις πρωτοις της πολεως· ἀλλ᾽ οὐδ᾽ ἀν ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιστοκλεους ἀποσχομενων.

Den ersten Grund halte ich für den stärksten nicht. Ich werde in der Anmerkung (O) mehr davon sagen. Der zweite aber dünkt mich desto wichtiger. Ein geringes Herkommen war für die Dichter der alten Komödie eine unerschöpfliche Quelle von Spöttereien. Wehe dem berühmten Manne, dem sie von dieser Seite etwas vorrücken konnten! Da war kein Verschonen, wenn er sich um den Staat auch noch so verdient gemacht hätte. „Themistokles“, sagt der Biograph, „erfuhr es.“ „Und der gute Euripides!“ setze ich hinzu. Wie viel mußte er wegen seiner Mutter Klito, die eine Krauthökerin (*λαχανοπωλις*) gewesen war, von dem Aristophanes leiden! Nun war zwar Aristophanes ein besonderer Feind des Euripides, dem er den Sophokles sehr weit vorzog. Aber würde er dieser poetischen Gerechtigkeit wegen einen Einfall unterdrückt haben? Da kennt man den Aristophanes nicht! Da kennt man die alte Komödie nicht! Als Sophokles in seinem Alter Gedichte für Geld machte, wozu ihn vielleicht die Noth zwang, wie bitter warf es ihm Aristophanes vor! Ich rede in der Anmerkung (P) hiervon mehr. Und er sollte ihm seine geringe Herkunft geschenkt haben? Auch Kratinus, auch Eupolis, und wie sie Alle heißen, sollten sie ihm geschenkt haben? Denn man muß annehmen, daß der Biograph oder die Währmänner des Biographs von der alten Komödie mehr gelesen hatten, als uns davon übrig geblieben ist.

Aber was soll ich zu dem Mittelwege sagen, den der Biograph hier nehmen will, „daß der Vater des Sophokles vielleicht nur Knechte gehalten, die jene Handwerker treiben müssen“? Das heißt, viel zu viel einräumen. Denn derjenige Bürger zu Athen, welcher mit den Hanthierungen seiner Knechte wucherte, war noch lange kein vornehmer Bürger; er gehörte aufs Höchste in die Classe der Mittelbürger, *των μετριων πολιτων*. Ja, der Sohn eines solchen Bürgers war noch immer den Spöttereien der Komödienschreiber über das mittelbare Gewerbe seines Vaters ausgesetzt. Ich berufe mich dieserwegen auf das, was Plutarch [z]) von dem Redner Isokrates sagt: *Ἰσοκρατης Θεο-*

z) In den Lebensbeschreibungen der zehn Redner, unter welchen das Leben des Isokrates das vierte ist.

δωρον μεν ἠν παις του Ἐρεχθιεως[aa]) των μετριων πολιτων, θεραποντας αὐλοποιους κεκτημενου — ὁθεν εἰς τους αὐλους κεκωμῳδηται ὑπο Ἀριστοφανους και Στρατιδος. Hier ist ein Mann, welcher Flötenmacher in seinem Brode hält; aber eben darum gehörte dieser Mann unter die Mittelbürger, und der Sohn bekam von dem Aristophanes und Stratis des Vaters Flöten sein zu hören.

Widerspricht also die unterlassene Spötterei der Komödienschreiber dem Aristoxenus und Ister, so widerspricht sie auch der Vermuthung des Biographs, und Sophilus muß nothwendig einer von den Edeln der Stadt gewesen sein, die reines Vermögen genug besaßen, entweder in die Classe der Pentakosiomedimnen oder wenigsten in die Classe der Ritter zu gehören. Dieser Behauptung kömmt das Zeugniß eines Alten, eines spätern Römers zwar, aber doch eines Mannes zu Statten, der mit der griechischen Literatur genau bekannt war. Der ältere Plinius[bb]) nämlich nennet unsern Dichter ausdrücklich principe loco genitum Athenis. Wird Plinius das aus seinem Kopfe gesagt haben? Wird er sich nicht auf Zeugnisse gestützt haben, die wenigstens den Zeugnissen des Ister's und Aristoxenus die Wage gehalten?

Ich habe überdieses eine Vermuthung, woraus das nachtheilige Vorgeben des Aristoxenus und Ister entstanden sein kann, die hoffentlich keine von den unglücklichsten sein wird. Auf dem zweiten *Κολωνος*, welcher zum Unterschiede *ἀγοραιος* hieß, ließen sich alle Diejenigen treffen, welche für Lohn arbeiteten, und hießen von diesem ihren Versammlungsorte *Κολωνιται.*[cc]) Was ist nun leichter zu vermengen als *Κολωνιται* und *Κολωνιαται*? Sophokles aber, und folglich auch sein Vater war ein *Κολωνιατης*. So fanden ihn Aristoxenus und Ister genennet und lasen es für *Κολωνιτης* und machten ihn zu einem Manne, der für Lohn arbeitet. Meine Vermuthung wird dadurch bestärkt, daß sie weder unter einander noch mit sich selbst

aa) Wie Xylander anstatt *του ἀρχιερεως* mit vollkommenem Grunde lieset.

bb) *Histor. Nat.* lib. XXXVII. sect. XI. §. 1 edit. Hard. Ich gedenke dieser Stelle des Plinius unter x) mit Mehrerem.

cc) Suidas unter diesem Worte: *Οὑτως ὠνομαζον τους μισθωτους· ἐπειδη περι τον Κολωνον εἱστηκεσαν, ὁς ἐστι πλησιον της ἀγορας.* Suidas hat hier den Harpokration ausgeschrieben, welcher die nämlichen Worte aus einer Rede des Hyperides anführt.

einig sind, welches Handwerk Sophilus eigentlich getrieben habe. Denn ein *Κολωνιτης* konnte ein Zimmermann, ein Schmied und ein Schwertfeger sein.

Will man mir über dieses *Κολωνιτης* noch eine grammaticalische Grille erlauben? Ich halte die Silbe *της* hier für etwas mehr als für die bloße Endung, welche verschiedene Gentilia bekommen. Ich halte sie für das Nennwort *θης*, welches einen Arbeiter um Lohn bedeutet. *Ὁτι ὁ παρ᾽ ἀλλοις*, merkt Photius aus den Chrestomathien des Helladius an,[dd] *μισθου δουλευων, θης καλειται, ἠ παρα το θειναι, ὁ δηλοι το χερσιν ἐργαζεσθαι και ποιειν· — ἠ κατα μεταθεσιν του τ εἰς το θ· το γαρ πενεσθαι και τητασθαι του βιου, οἱον στερεσθαι, ἀναγκαζει πολλους τα δουλων πραττειν.* Nun weiß ich zwar wohl, daß *θης* in der mehrern Zahl *θητες* hat, und daß es also, nach Verwandlung des *θ* in das vielleicht ursprüngliche *τ*, *Κολωνιτητες* heißen müßte, und nicht *Κολωνιται*; ich weiß aber auch, daß der gemeine Gebrauch, welcher die Abänderung der Wörter in seiner Gewalt hat, sich wenig um die Herleitung bekümmert. Das *θειναι* in der angeführten Stelle ist unser thun.

(D)

In dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten Olympias geboren.] Der ungenannte Biograph: *Γεννηθηναι δε αὐτον φασιν ἑβδομηκοστῃ πρωτῃ Ὀλυμπιαδι κατα το δευτερον ἐτος, ἐπι Ἀρχοντος Ἀθηνῃσι Φιλιππου.* Mit ihm stimmet der Ungenannte, von welchem wir ein kurzes historisches Verzeichniß der Olympiaden (*Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην*) haben,[ee] auf das Genaueste überein. Er schreibt unter dem zweiten Jahre: **ΟΛ.** $\overline{\text{ΟΑ}}$. *Φιλιππος. Σοφοκλης ὁ τραγῳδοποιος ἐγεννηθη.* Doch merkt eben dieser Ungenannte auch unter dem dritten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympias an: *Σοφοκλης ἐγεννηθη κατα τινας.* Und unter diese Einige gehöret Suidas in dem Artikel von unserm Dichter: *τεχθεις κατα την ογ´ Ὀλυμπιαδα.* Es wird aber aus andern Datis erhellen, daß man

dd) Diesen Auszug des Photius aus dem Helladius hat Meursius übersetzt und mit Anmerkungen erläutert, und so ist er dem zehnten Bande des Gronov'schen Thesaurus als ein besonderes Werk einverleibet worden.

ee) Man findet dieses Ungenannten *Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην* unter Andern in der Janssonischen Ausgabe der Chronik des Eusebius von 1658, Seite 313 u. f. Die Critici pflegen sie unter dem Titel *Anonymi descript. Olympiad.* anzuführen.

sich an diese Einige nicht kehren dürfe, und daß die erstere Meinung allerdings den Vorzug verdiene.

Der ungenannte Biograph fährt fort: *ἠν δε Αἰσχυλου μεν νεωτερος ἐτη δεκαεπτα, Εὐριπιδου δε παλαιοτερος εἰκοσιτεσσαρα*: „er war siebzehn Jahr jünger als Aeschylus und vierundzwanzig Jahr älter als Euripides". Dem zu Folge müßte Aeschylus in dem ersten Jahre der siebenundsechzigsten und Euripides in dem zweiten der siebenundsiebzigsten Olympias geboren sein. Doch Beides streitet wider alle Zeugnisse, die man von der Geburtszeit dieser beiden Dichter hat, so verschieden sie auch unter sich selbst seien. Fabricius ff) hat dieses bereits angemerkt: Auctor vitae Sophoclis ait, Sophoclem Aeschylo juniorem annis XVIII (man lese XVII), seniorem Euripide annis XXIV. Pro quibus rationibus Aeschylus natus fuerit Olymp. LXVII. 1, Euripides Olymp. LXXVIII (man lese LXXVII), quod utrumque aliorum scriptorum testimoniis refellitur. Nun ist die wahrscheinlichste Meinung, daß Aeschylus in der dreiundsechzigsten Olympias und Euripides in dem ersten Jahre der fünfundsiebzigsten geboren worden. Wie also, wenn mein ungenannter Biograph geschrieben hätte: *ἠν δε Αἰσχυλου μεν νεωτερος ἐτη εἰκοσιτεσσαρα, Εὐριπιδου δε παλαιοτερος δεκαεπτα*: „er war vierundzwanzig Jahr jünger als Aeschylus und siebzehn Jahr älter als Euripides"? Würde er der Wahrheit nicht um ein Großes näher kommen? Mich wundert, daß Fabricius auf diese Vermuthung nicht gefallen ist.

Der Scholiast des Aristophanes merkt bei der 75sten Zeile der Frösche an: *ἠν γαρ Σοφοκλης Αἰσχυλου μεν ἐτεσιν ἑπτα νεωτερος, Εὐριπιδου δε κδ΄*. „Sophokles sei sieben Jahr jünger als Aeschylus und vierundzwanzig Jahr jünger als Euripides gewesen". Nichts kann deutlicher in die Augen fallen, als daß der Scholiast von den Abschreibern hier jämmerlich verstümmelt worden. Was aber L. Küster in seinen Noten darüber anmerkt, ist nur zum Theil richtig: Loco huic pessimum vulnus negligentia librariorum inflictum est: qui proinde ut in integrum restituatur, pro *ἐτεσιν ἑπτα* scribendum est *ἐτεσιν δεκαεπτα*: et deinde post *Εὐριπιδου δε* inserenda est vox *πρεσβυτερος* vel *παλαιοτερος*, quae non sine manifesto sensus detrimento hic omissa est. Absurdum enim est dicere, Sophoclem Aeschylo juniorem tantum fuisse septem annis,

ff) *Biblioth. Gr.* lib. II. cap. 17. p. 619.

Euripide vero viginti quatuor annis: cum Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse nemo ignoret. Contra Sophoclem Aeschylo juniorem fuisse septendecim annis, Euripide vero seniorem viginti quatuor annis, non solum evincunt rationes chronologicae, sed etiam expresse testatur Anonymus in vita Sophoclis etc. Und hierauf folgen die angeführten Worte des ungenannten Biographs. Allein was will Küster, wenn er sagt, es wisse Jedermann, daß Euripides erst viele Jahre nach dem Aeschylus gelebt habe? Aeschylus ist den Arundel'schen Marmorn zu Folge in dem ersten Jahre der achtzigsten Olympias gestorben, und in der neunundsiebzigsten hatte sich Euripides bereits als einen tragischen Dichter bekannt gemacht. Man lasse aber den Aeschylus auch in der achtundsiebzigsten gestorben sein, so war Euripides doch damals schon geraume Zeit geboren, und man kann auf keine Weise sagen: Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse. Sollen aber diese Worte nur bedeuten: Euripides überlebte den Aeschylus viele Jahre, so weiß ich gar nicht, was wider den Scholiasten daraus folgt. Denn könnte dem ohngeachtet Aeschylus nicht später geboren sein als Euripides? Und bleibt er es nicht auch alsdenn noch, wenn man schon die sieben Jahre in siebzehn verwandelt hat? Kurz, das ist der rechte Weg gar nicht, die Verstümmlung des Scholiasten ins Licht zu setzen, sondern Küster hätte geradezu sagen sollen: es sei ausgemacht, daß Sophokles älter als Euripides gewesen. Er hätte sich ohne Umschweif auf das Zeugniß des A. Gellius,[gg]) oder wer ihm sonst beigefallen wäre, berufen müssen, und man würde es ihm ohne Umstände eingeräumet haben, daß *παλαιοτερος* oder ein ähnliches Wort fehle. Wenn er aber sagt, es erhelle aus chronologischen Berechnungen wirklich, daß Sophokles siebzehn Jahr jünger als Aeschylus und vierundzwanzig Jahr älter als Euripides gewesen sei, so ist es gerade das Gegentheil von dem, was Fabricius sagt. Er trauet dem ungenannten Biograph, ohne ihm nachzurechnen; der der Wahrheit doch sehr weit verfehlet, wenn man ihm durch meine vorgeschlagene Versetzung nicht einigermaßen zu Hülfe kommen will.

Meursius in seinen Anmerkungen über den Artikel des Suidas sagt: Alii Olympiade XCI anno 2. Sophoclem natum

gg) *Noct. Att.* libr. XVII. cap. 21: Qui in hoc tempore nobiles celebresque erant, Sophocles ac *deinde* Euripides etc.

tradunt. Von diesen Andern, welche vorgeben sollen, Sophokles wäre in dem zweiten Jahre der einundneunzigsten Olympias geboren, habe ich nie etwas gehört, auch wohl sonst Niemand in der Welt. Es hat sich offenbar ein Druckfehler hier eingeschlichen; denn in der gleich darauf folgenden Stelle des Biographs lieset Meursius selbst: *Ὀλυμπιαδι ἑβδομηκοστη πρωτῃ*, und nicht *ἐννενηκοστη πρωτῃ*. Ich will hoffen, daß man in der neuen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Meursius diesen Fehler bemerkt und verbessert hat. In dem Gronov'schen Thesaurus, welchem die Schrift des Meursius doch nach einer vermehrten Handschrift des Verfassers einverleibet worden, ist er glücklich stehen geblieben.

(E)

Eine gute Erziehung — Die Tanzkunst und die Musik bei dem Lamprus — In dieser und im Ringen den Preis.] Der ungenannte Biograph: *Καλως τε ἐπαιδευθη και ἐτραφη ἐν εὐπορια — Διεπονηθη δε και ἐν παισι και περι παλαιστραν και μουσικην, ἐξ ὡν ἀμφοτερων ἐστεφανωθη, ὡς φησιν Ἰστρος· ἐδιδαχθη δε την μουσικην παρα Λαμπιου.* Und Athenäus[bh]) sagt von ihm: *ἠν και ὀρχηστικην δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ.*

Die Erziehung der Griechen ist bekannt. Grammatik, Musik, Gymnastik: hierin und nach dieser Ordnung wurden ihre Kinder unterrichtet. Die Theile der Gymnastik waren *ὀρχησις* und *παλη*, das Tanzen und das Ringen. Ich will aber das Wort Ringen hier in eben dem weitläuftigen Sinne genommen wissen als das griechische *παλη*, unter welchem noch viel andere gymnastische Uebungen als das eigentliche Ringen verstanden wurden.

Den nun, bei welchem Sophokles die Musik lernte, nennet der ungenannte Biograph Lampias. Athenäus hingegen nennt seinen Lehrer in der Musik und Orchestik, das ist, demjenigen Theile der Gymnastik, welcher das Tanzen begreift, Lamprus. Sie meinen Beide einen Mann, dessen Name bei dem Ersten nur verschrieben ist. — Und dieser Lamprus war der berühmteste Lehrer seiner Zeit. Cantare ad chordarum sonum, sagt Nepos von dem Epaminondas, doctus est

bh) Lib. I. p. 20. edit. Casaub.

a Dionysio, qui non minore fuit in musicis fama, quam Damon aut Lamprus.

Ich habe Verschiedenes über diesen Mann anzumerken. Ich fange bei einem offenbaren Irrthume an, in welchem Fabricius seinetwegen gewesen ist. Nach ihm nämlich soll eben dieser Lamprus auch den Sokrates in der Musik unterrichtet haben. Musicam et saltandi artem a *Lampro* edoctus, ii) sagt er von unserm Dichter und setzt in der Note hinzu: eodem qui Socratem docuit. Und an einer andern Stelle: kk) Idem ni fallor Lamprus, a quo musicam edoctum se profitetur Socrates apud Platonem Menexeno. Und das soll Sokrates bei dem Plato selbst sagen? Fabricius kann diese Anführung unmöglich selbst nachgesehen haben. Denn Sokrates sagt es daselbst nicht nur nicht, sondern sagt sogar gerade das Gegentheil. Er unterhält sich mit dem Menexenus von der Lobrede, welche den im Treffen gebliebenen Atheniensern gehalten werden soll. Er sagt, es sei dieses ein Stoff, der eben nicht viel Geschicklichkeit erfordere. Denn was für Schwierigkeiten könne es haben, Athenienser in Athen zu loben? Ganz anders wäre es, wenn der Redner Athenienser in Sparta oder Spartaner in Athen loben müßte. „Und also", fragt Menexenus den Sokrates, „getrauest Du Dich wohl, diese Rede selbst zu halten?" „Warum nicht?" erwidert Sokrates. *Και ἐμοι μεν γε, ὠ Μενεξενε, οὐδεν θαυμαστον οἱῳτ' εἰναι εἰπειν, ᾡ τυγχανει διδασκαλος οὐσα οὐ πανυ φαυλη περι ῥητορικης, ἀλλ' ἡπερ και ἀλλους πολλους και ἀγαθους ἐποιησε ῥητορας, ἑνα δε και διαφεροντα των Ἑλληνων, Περικλεα του Ξανθιππου. ΜΕ. Τις αὑτη; ἠ δηλονοτι Ἀσπασιαν λεγεις; ΣΩ. Λεγω γαρ· και Κοννον γε του Μητροβιου, οὑτοι γαρ μοι δυο εἰσι διδασκαλοι· ὁ μεν μουσικης, ἡ δε ῥητορικης· οὑτω μεν οὐν τρεφομενον ἀνδρα οὐδεν θαυμαστον δεινον εἰναι λεγειν· ἀλλα και ὁςτις ἐμου κακιον ἐπαιδευθη, μουσικην μεν ὑπο Λαμπρου παιδευθεις, ῥητορικην δε ὑπο Ἀντιφωντος του Ῥαμνουσιου, ὁμως κἀν οὑτος οἱος τ' εἰη Ἀθηναιους γε ἐν Ἀθηναιοις ἐπαινων εὐδοκιμειν.* „Ich," sagt er, „der ich in der Beredsamkeit die Aspasia und in der Musik den Konnus zum Lehrmeister habe, sollte nicht im Stande sein, eine dergleichen Lobrede zu halten? Die könnte ja wohl Einer halten, der einen

ii) *Bibl. Gr.* lib. II. cap. 17. §. 1.
kk) *Bibl. Gr.* lib. II. cap. 15. §. 36.

schlechtern Unterricht genossen hätte als ich, der die Musik von dem Lamprus und die Beredsamkeit von dem Antiphon gelernet hätte.“ — Weit gefehlet also, daß Sokrates hier vorgeben sollte, die Musik von dem Lamprus gelernet zu haben, er ist vielmehr stolz darauf, daß er sie nicht von ihm gelernt hat, daß er sie von einem bessern Meister erst itzt lernet.

Was mag aber wohl den Fabricius zu diesem Irrthume verleitet haben? Ohne Zweifel eine Stelle des Sextus Empiricus oder vielmehr eine vermeinte Verbesserung, die Menage darin machen will. *Σωκρατης*, erzählet Sextus Empiricus,[ll]) *καιπερ βαθυγηρως ἠδη γεγονως, οὐκ ᾐδειτο προς Λαμπωνα τον κιθαριστην φοιτων· και προς τον ἐπι τουτῳ ὀνειδισαντα λεγειν, ὁτι κρειττον ἐστιν ὀψιμαθη μαλλον, ἠ ἀμαθη διαβαλλεσθαι.* Hier heißt der Citharist, von welchem sich Sokrates noch in seinem hohen Alter unterweisen lassen, Lampon, und Menage[mm]) sagt: obiter moneo pro *Λαμπωνα* legendum omnino *Λαμπρον*. Aber warum denn? Um den Sextus Empiricus statt eines kleinen Fehlers einen weit gröbern begehen zu lassen? Es ist wahr, des Sokrates Lehrer in der Musik hieß nicht Lampon, er hieß Konnus; Sextus irret sich in dem Namen. Aber er würde sich in mehr als in dem Namen geirret haben, wenn er Lamprus geschrieben hätte. Denn Lamprus konnte damals schwerlich mehr leben. Man überschlage es nur! Lamprus unterrichtete den Sophokles vor seinem sechzehnten Jahre, und der Lehrer konnte leicht zwanzig Jahr älter sein als der Schüler; Sokrates war beinahe dreißig Jahr jünger als Sophokles und lernte die Musik *βαθυγηρως ἠδη γεγονως*, als er schon sehr alt war. Nun lasse man ihn nur funfzig Jahr gewesen sein und rechne zusammen. Müßte nicht Lamprus beinahe ein Greis von hundert Jahren gewesen sein, wenn er den Sokrates in diesem Alter noch hätte unterrichten können? Aus den Worten des Sokrates bei dem Plato ist auch nichts weniger zu schließen, als daß Lamprus damals noch gelebt habe. Er spricht nicht von jungen Leuten, die noch itzt schlechter unterrichtet würden als er, er redet von schon gebildeten Rednern, die schlechter unterrichtet worden.

Und hätte doch auch Muretus diese Umstände der Zeit ein Wenig überlegt! Er würde unsern Lamprus schwerlich in

ll) Lib. VI. *Adversus mathematicos.*

mm) In seinen Anmerkungen über den Diogenes Laertius, lib. II. segm. 32.

einer Stelle des **Aristoteles** gefunden haben, in welcher nichts als die Buchstaben seines Namens in der etymologischen Bedeutung desselben vorkommen. Man höre ihn nur:[nn]) Aristoteles septimo Politicon, quorundam errorem notans, qui felicitatis causam non in virtute, sed in opibus ac copiis esse censent, ait perinde eos ridicule facere, ac si, quod musicus aliquis bene caneret, ejus rei causam non in artem, sed in lyram referrent. Id autem his verbis exprimit: *Διο και νομιζουσιν ἀνθρωποι της εὐδαιμονιας αἰτια τα ἐκτος εἰναι των ἀγαθων· ὥςπερ εἰ του κιθαριζειν λαμπρον και καλως αἰτιωτο την λυραν μαλλον της τεχνης.* Quibus in verbis, ut illud praeteream, quod legi malim aut *αἰτιωντο*, aut *εἰτις του κιθαριζειν*, aliud mihi multo gravius subesse mendum videtur. Neque enim *του κιθαριζειν λαμπρον και καλως*, sed *του κιθαριζειν Λαμπρον καλως* legendum puto. *Λαμπρος* enim veteris musici proprium nomen fuit: quam boni nihil ad rem: hoc enim tantum significat Aristoteles, *si Lamprus bene canat*, id non lyra sed artificio ipsius effici, et ridiculum fore, si quis id non artificio ipsius, sed lyrae tribuendum esse contendat. So sinnreich diese Veränderung ist, so überfließig ist sie auch. Denn warum soll hier *λαμπρον* der Name eines Musikers sein? Weil er es sein kann? weil auch alsdenn noch die Worte einen Sinn behalten? Ist das Grundes genug? Hätte **Muretus** nicht vorher zeigen müssen, daß *κιθαριζειν λαμπρον και καλως* keinen Sinn oder wenigstens keinen guten Sinn mache? Und konnte er das? Konnte ihm unbekannt sein, daß *λαμπρος* auch von der Stimme und folglich von den Tönen überhaupt gesagt werde? Freilich, wenn man *λαμπρον* hier blos durch clare übersetzt, wie es sowohl **P. Victorius** als **Lambinus** thut,[oo]) so scheinet *λαμπρον κιθαριζειν* mehr ein Werk der Zither als der Kunst zu sein. Allein es heißt hier das, was wir im Deutschen durch **rein** ausdrücken, und *λαμπρον κιθαριζειν* in diesem Sinne, **rein spielen**, ist nicht dem Instrumente, sondern der kunstmäßigen Stimmung und der Geschicklichkeit des Griffs beizumessen. Doch das Alles ist mein Haupteinwurf noch nicht. Sondern dieser, wie gesagt, ist aus der Zeitrechnung hergenommen. Wenn es wirklich bei dem **Aristoteles** *του κιθαριζειν Λαμπρον καλως* hieße, würde man nicht annehmen müssen, daß **Lamprus** damals noch ge-

nn) *Var. lect.* lib. IX. cap. 5.

oo) Und wie es **Muretus** selbst in der seinen *Lect. var.* angehängten *Interpretatione graecor. locorum* thut.

lebt habe? Denn nur einem noch lebenden und in der Blüthe seines Rufes stehenden Künstler pfleget man ein dergleichen Compliment im Vorbeigehen zu machen. Ist es aber möglich, daß Lamprus zu der Zeit noch leben konnte, als Aristoteles schrieb? Er müßte weit über hundert Jahr geworden sein, wenn er nur da noch gelebt hätte, als Aristoteles geboren ward. Wie wäre Dieser auf einen Mann gefallen, den er nie gekannt, nie gehöret hatte?

Das waren also zwei Stellen, in die man den Lamprus mehr hineingelegt als ihn darin gefunden hat. Hier sind zwei andre, in welchen er wirklich ist. Sie sind beide aus dem Athenäus. Die eine stehet gegen das Ende des elften Buchs, wo von den Anzüglichkeiten und Verleumdungen, deren sich Plato schuldig gemacht habe, die Rede ist. Und da wird denn auch der obigen Stelle des Weltweisen gedacht, wo er des Lamprus auf eine nicht vortheilhafte Art erwähnet: *Ἐν δε τῳ Μενεξενῳ οὐ μονον Ἱππιας ὁ Ἠλειος χλευαζεται, ἀλλα και ὁ Ῥαμνουσιος Ἀντιφων, και ὁ μουσικος Λαμπρος.* Allein *Λαμπρος χλευαζεται*: das heißt, die Sache ein Wenig übertreiben. Plato spottet des Lamprus ja eben nicht. Denn spottet man denn gleich eines Künstlers, wenn man sagt, daß ein anderer über ihn ist?

Aus der zweiten Stelle des Athenäus pp) ersiehet man, daß Lamprus sich des Weins enthalten hat und ein Wassertrinker gewesen ist. Desgleichen, daß der Komödienschreiber Phrynichus ihn in einem seiner Stücke angestochen habe, wo er die Kibitze seinen Tod beklagen lassen: *Ὑδροποτης δε ἠν και Λαμπρος ὁ μουσικος, περι οὑ Φρυνιχος φησι λαρους θρηνειν, ἐν οἱσι Λαμπρος ἐναπεθνησκεν ἀνθρωπος ὑδατοποτας, μινυρος ὑπερσοφιστης, Μουσων σκελετος, ἀηδονων ἠπιαλος, ὑμνος ᾀδου.* Wenn ich diese Stelle recht verstehe, so hat das Stück selbst, in welchem Phrynichus den Lamprus durchgezogen, *Λαροι*, Die Kibitze, geheißen. Ich ziehe nämlich *ἐν οἱσι* auf *λαρους*, und die folgenden Worte sind mir der Threnus (oder ein Stück wenigsten davon), den der Dichter die Kibitze über den Tod des Musikus singen lassen. Und das ohne Zweifel in einem Theile des Chorus, welchen die Kibitze gemacht. Denn die Worte selbst scheinen mir zerrissene anapästische Zeilen zu sein, die ich einem Andern in Ordnung zu bringen überlassen will. Ich weiß zwar

pp) Lib. II. p. m. 44.

wohl, daß weder Dalechampius in seiner Uebersetzung noch Casaubonus in seinen vortrefflichen Anmerkungen über den Athenäus hier den Titel einer Komödie des Phrynichus wahrgenommen zu haben scheinen. Ich weiß auch, daß unter den Stücken, welche Suidas[qq]) diesem Dichter zueignet, sich keines dieses Namens befindet; daß auch Meursius,[rr]) welcher doch alle von dem Suidas benannte Stücke da oder dort angeführet gefunden, keine *Λαρους* aufgetrieben hat. Aber dem ohngeachtet kann ich Recht haben; denn, wie gesagt, ich wüßte nicht, auf was *ἐν οἰσι* anders gehen könnte als auf *λαρους*. Die Zunamen übrigens, die Phrynichus hier unserm Lamprus giebt, scheinen außer von seinem Wassertrinken von seinem Alter und seinen allzu traurigen Melodien hergenommen zu sein. Er heißt der klägliche Virtuose, das Gerippe der Musen, das Fieber der Nachtigallen, das Klagelied der Hölle; denn auch diese Bedeutung, wie bekannt, hat *ὑμνος*. Wenn aber Muretus an dem angezogenen Orte sagt: **Hunc Lamprum Athenaeus,** ***non sane ex consuetudine musicorum,*** **abstemium fuisse ait etc.,** so hat Muretus die Zeiten schändlich verwechselt. Ein alter Cithariste war mehr ein Lehrer der Mäßigkeit und Tugend als der Tonkunst. *Οἱ τ᾽ ἀν κιθαρισται, ἑτερα τοιαυτα, σωφροσυνης τε ἐπιμελουνται, και ὁπως ἀν οἱ νεοι μηδεν κακουργωσι,* sagt Plato.[ss])

Diesen zwei Stellen aus dem Athenäus könnte ich eine dritte aus dem Plutarch[tt]) beifügen, wo eines lyrischen Dichters Namens Lamprus gedacht wird, und wer die genaue Verbindung erwägt, in welcher zu den damaligen Zeiten die Poesie mit der Dichtkunst stand, wird sich nicht lange bedenken, ihn für unsern Lamprus zu halten. Seine Lieder stehen da mit den

qq) *Φρυνιχος Ἀθηναιος, κωμικος των ἐπιδευτερων της ἀρχαιας κωμῳδιας. — Δραματα δε αὐτου ἐστι ταυτα· Ἐφιαλτης, Κοννος, Κρονος, Κωμασται, Σατυροι, Τραγῳδοι ἠ Ἀπελευθεροι, Μονοτροπος, Μουσαι, Μυστης, Ποαστριαι.* Die Worte des Suidas: *δραματα δε αὐτου ἐστι ταυτα,* folgende Stücke sind von ihm, wollen aber eben nicht sagen, daß er sonst keine gemacht habe. Und wenn sie es auch sagten, so hat Suidas in ähnlichen Fällen schon mehr als einmal geirret. Von dem Eupolis z. E. sagt er: *ἐδιδαξε δραματα ιζ΄.* Und Meursius hat deren doch mehr als zwanzig angeführt gefunden.

rr) *Bibl. Attica,* lib. V.

ss) Im Protagoras.

tt) In seiner Abhandlung „Von der Musik".

Liedern des Pindar's, des Pratinas και των λοιπων, ὁσοι των λυρικων ἀνδρες ἐγενοντο ποιηται κρουματων ἀγαθοι, in einer Reihe.

(F)

Um die Tropäen nach dem salaminischen Siege — Nach Einigen nacket und gesalbt, nach Andern bekleidet.] Der ungenannte Biograph: Μετα την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν Ἀθηναιων περι τροπαιον ὀντων, μετα λυρας γυμνος ἀληλιμμενος τοις παιανιζουσιν των ἐπινικιων ἐξηρχε. Und Athenäus: uu) Σοφοκλης δε προς τῳ καλος γεγενησθαι την ὡραν, ἡν και ὀρχηστικην δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Δαμπρῳ, μετα γουν την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν περι τροπαιον γυμνος ἀληλιμμενος ἐχορευσε μετα λυρας· οἱ δε ἐν ἱματιῳ φασι.

Und damals, sage ich, war Sophokles noch nicht sechzehn Jahr. Denn es war das erste Jahr der fünfundsiebzigsten Olympias, als Xerxes der griechischen Freiheit den Untergang drohte. Die Athenienser wollten dem Rathe des Themistokles, die Stadt zu verlassen und ihr Glück zur See zu wagen, lange nicht folgen. Endlich, als Leonidas und seine Spartaner bei Thermopylä ihr Leben vergebens aufgeopfert hatten, als Phocis von den Feinden überschwemmet und verheeret war, als sie ihm ihr Attica von ihren Bundesgenossen, die sich nach Peloponnesus zogen, preisgegeben sahen, zwang sie die äußerste Noth zu dem Entschlusse: την μεν πολιν παρακαταθεσθαι τῃ Ἀθηνᾳ τῃ Ἀθηναιων μεδεουσῃ, τους δ' ἐν ἡλικιᾳ παντας ἐμβαινειν εἰς τας τριηρεις, παιδας δε και γυναικας και ἀνδραποδα σωζειν ἑκαστον ὡς δυνατον. Xylander und Kind übersetzen in dieser Stelle des Plutarch's xx) τους ἐν ἡλικιᾳ nicht zum Besten durch juventus, junge Mannschaft. Denn es ist hier στρατευσιμος, μαχιμος ἡλικια nicht die Jugend, sondern das zu Kriegesdiensten fähige Alter zu verstehen, welches über das sechzigste Jahr reichte. Seinen Anfang aber nahm es von dem achtzehnten oder eigentlich von dem zwanzigsten Jahre. Denn ob sie schon von dem achtzehnten Jahre an dienen mußten, so wurden sie doch nicht gegen den Feind, sondern nur zur Bewachung der Stadt gebraucht und hießen

uu) Lib. I. p. m. 20.
xx) Im Leben des Themistokles.

περιπολοι.yy) In dem zwanzigsten legten sie erst den Eid ab, ὑπερμαχειν ἀχρι θανατου της θρεψαμενης.

Unter dieser streitbaren Mannschaft konnte unser Sophokles also noch nicht sein, sondern er gehörte unter die Kinder, die die Väter, so gut wie sie konnten, in Sicherheit mußten bringen lassen. Aber gleichwohl ist er auf Salamis und tanzet da um die Tropäen. Sollte man ihn itzt nicht eher in Trözene suchen, wohin die meisten Athenienser ihre wehrlose Familie schickten? Οἱ πλειστοι των Ἀθηναιων, fährt Plutarch fort, ὑπεξεθεντο γονεας και γυναικας εἰς Τροιζηνα, φιλοτιμως πανυ των Τροιζηνιων ὑποδεχομενων· και γαρ τρεφειν ἐψηφισαντο δημοσιᾳ, δυο ὀβολους ἑκαστῳ διδοντες, και της ὀπωρας λαμβανειν τους παιδας ἐξειναι πανταχοθεν, ἐτι δ' ὑπερ αὐτων διδασκαλοις τελειν μισθους. Doch Herodotus sagt es ausdrücklicher, daß Trözene nicht der einzige solche Zufluchtsort gewesen sei, sondern daß Einige ihre Kinder auf Aegina, Einige auch auf Salamis geschickt hätten zz): Ἐνθαυτα οἱ μεν πλειστοι ἐς Τροιζηνα ἀπεστειλαν (τα τεκνα και τους οἰκετας), οἱ δε ἐς Αἰγιναν, οἱ δε ἐς Σαλαμινα. Der junge Sophokles war folglich nach diesem letztern Orte in Sicherheit gebracht worden, wo es der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen, der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ich hätte vor allen Dingen anmerken sollen, daß die vorzügliche Schönheit des Sophokles ihn der Ehre würdig machte, der Anführer bei einer so glorreichen Feierlichkeit zu sein: προς το καλος γεγενησθαι την ὡραν, sagt Athenäus. — Und dieses ist das erste Datum, aus welchem es wahrscheinlicher wird, daß unser Dichter in dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten als in dem dritten der dreiundsiebzigsten Olympias geboren worden. Als ein Kind von sechs Jahren würde er vielleicht zu Trözene Obst genascht, nicht aber auf Salamis um die Tropäen getanzt haben.

(G)

Aeschylus des Sophokles Lehrer in der tragischen Dichtkunst — Zweifel dawider.] Der ungenannte

yy) *Pollux* lib. VIII. cap. 9. §. 105.
zz) *Herod.* libr. VIII. p. 641 edit. Henr. Stephani.

Biograph ist der Einzige, der dieses sagt: *Παρ᾽ Αἰσχυλῳ την τραγῳδιαν ἐμαθεν.* Ich werde also um so viel eher daran zweifeln dürfen. Und das aus folgenden Gründen. Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst Einen lehren kann, ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Aeschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können. Ich will auch nicht fragen: Konnte Aeschylus etwas lehren, was er selbst nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntnisse dieses Dichters war sein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von dem Bacchus übernatürlicher Weise geschenktes als erworbenes Talent. *Ἐφη δε Αἰσχυλος μειρακιον ὀν καθευδειν ἐν ἀγρῳ φυλασσων σταφυλας, και οἱ Διονυσον ἐπισταντα κελευσαι τραγῳδιαν ποιειν· ὡς δε ἠν ἡμερα, πειθεσθαι γαρ ἐθελειν, ῥᾳστα ἠδη πειρωμενος ποιειν*, erzählet [aaa]) Pausanias. Man lasse das Wunderbare von dieser Erzählung weg, und es bleibt doch immer noch so viel übrig, daß Aeschylus die tragische Dichtkunst nicht studiret, sondern sich durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies damit abgegeben hat. Und dem ohngeachtet würde er sie allerdings auch Andere haben lehren können, wenn er wenigstens nachher darüber nachgedacht und seine natürliche Fähigkeit in Wissenschaft verwandelt hätte. Allein dieses unterblieb, wovon uns unter Andern ein Vorwurf überzeugt, den Sophokles selbst dem Aeschylus gemacht hat. *Σοφοκλης*, heißt es bei dem Athenäus, [bbb]) *ὠνειδιζεν αὐτῳ, ὁτι εἰ και τα δεοντα ποιει, ἀλλ᾽ οὐκ εἰδως γε.* „Was Aeschylus mache, gerathe ihm zwar, sei zwar gut; allein er wisse selbst nicht, warum es ihm gerathe, warum es gut sei". Wußte er es nicht, wie konnte er es einem Andern beibringen? Wußte Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch Derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernet haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. — Nun gut, so

aaa) Lib. I. ed. Kuhn. p. 48.
bbb) Lib. I. p. m. 22.

mögen alle die Zweifel, die ich von der Unfähigkeit des Aeschylus, ein Lehrer in seiner Kunst zu sein, hergenommen habe, nichts gelten, und ich verspreche in der Anmerkung (I) einen andern, historischen Beweis zu führen.

(H)

Nach einer Stelle des Plutarch's.] Diese Stelle findet sich in der Untersuchung des Plutarch's, *πως ἀν τις αἰσθοιτο ἑαυτου προκοπτοντος ἐπ᾽ ἀρετῃ*, woraus man seinen Wachsthum in der Tugend schließen könne. Und da ist ihm keines von den geringsten Merkmalen *ἡ περι τους λογους μεταβολη*, die Veränderung des Geschmacks an den verschiednen Theilen der Weltweisheit. „Angehende Philosophen", sagt er, „beschäftigen sich meistentheils mit denjenigen Theilen, die sie in Ruf und Ansehen bringen können. Einige versteigen sich in die glänzenden Höhen der Physik, andere verlieben sich in dunkele Zänkereien, die meisten stürzen sich in die Spitzfindigkeiten der Dialektik. Nur die besten von ihnen kommen endlich bei reiferm und gesundern Urtheile auf das, was die Seele wirklich gut und groß macht, und weihen sich denjenigen Theilen der Weltweisheit, deren Fußtapfen, mit dem Aesopus zu reden, mehr hineinwärts als hinauswärts gehen. Nun fährt Plutarch fort: *Ὡςπερ γαρ ὁ Σοφοκλης ἐλεγε, τον Αἰσχυλου διαπεπαιχως ὀγκον, εἰτα το πικρον και κατατεχνον της αὑτου κατασκευης, τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν εἰδος, ὁπερ ἐστιν ἠθικωτατον και βελτιστον· οὑτως οἱ φιλοσοφουντες, ὁταν ἐκ των πανηγυρικων και κατατεχνων, εἰς τον ἁπτομενον ἠθους και παθους λογον μεταβωσιν, ἀρχονται την ἀληθη προκοπην και ἀτυφον προκοπτειν.* ccc) Der wahre Sinn dieser Stelle ist so leicht nicht. Xylander hatte sie anfangs so übersetzt: Sophocles ajebat, se primo fastum Aeschyli accidisse, ddd) deinde apparatum nimis densum atque artificiosum, postremo etiam dictionis

ccc) Diese Stelle war dazu versehen, falsch citiret zu werden. Fabricius (*Bibl. Gr.* lib. II. cap. 17. §. 1) citiret sie: Plutarchus de defectu in virtute. Ein solches Buch des Plutarch's giebt es gar nicht. Und Heinrich Stephanus in seinem Thesauro linguae graecae führet unter *κατατεχνος* verschiedene Worte und Zeilen daraus an, als ob sie in dem Buche De discern. adul. ab amico stünden.

ddd) Was accidisse hier heißen könne, begreife ich gar nicht. Es hat ohne Zweifel irrisisse oder dergleichen heißen sollen. Ich bediene mich der Frankfurt'schen Ausgabe von 1620.

formam mutasse, quae pars maxime ad mores pertinet et est potissima: ita philosophantes, cum a compositis ad ostentationem et artificio nimio elaboratis orationibus, ad orationem animi motus placidos gravesque attingentem transiverint, vere incipiunt fastu repudiato proficere. Ich will diese Uebersetzung nicht kritisiren; Xylander hat es in seinen Anmerkungen selbst gethan und die Worte, welche den Sophokles angehen, folgendergestalt verbessert: Sophocles ajebat, se primum animi ludique gratia grandiloquentiam Aeschyli imitatum: deinde ejus in apparatu condensationem atque artificii industriam: tertio demum nunc loco ad id dictionis genus se transtulisse, quod ad formandos mores aptissimum, eaque de causa esset optimum. Doch auch mit dieser Verbesserung kann ich nicht zufrieden sein. Der Sinn des Plutarch's ist weder genau, noch deutlich genug ausgedrückt. Die Worte *Σοφοκλης τον Αἰσχυλον διαπεπαιχως ὀγκον* sagen blos, daß Sophokles den Schwulst des Aeschylus verlacht habe, und es ist ein eigenmächtiger Zusatz des Xylander's, daß dieses durch eine burleske Nachahmung, durch eine Parodie geschehen sei. Wenn Sophokles ein Komödienschreiber gewesen wäre, so würde mir dieser Zusatz weniger mißfallen. Denn von den komischen Dichtern ist es bekannt, daß sie auch damals schon die hochtrabenden Stellen ihrer tragischen Brüder gern parodirten und dadurch lächerlich machten. Allein wo hätte das Sophokles thun können? In seinen eigenen Tragödien? So hätte er sich selbst den größten Schaden gethan. Und das Wort *κατασκευη*! Mit diesem hat sich Xylander sehr geirret. Er giebt es durch apparatus Gut; aber was für ein apparatus? Aus einer Verbesserung, die er in dem Texte macht, erhellet deutlich, daß er die *κατασκευην* der Rhetorik, die Ausschmückung der Rede durch Figuren und Tropen, verstanden hat. Anstatt *το πικρον της αὐτου κατασκευης* lieset er nämlich *το πυκνον* und übersetzt es durch apparatum nimis densum, anstatt es durch nimis amarum zu übersetzen. Denn freilich konnte ihm eine herbe, bittere Ausschmückung in diesem Verstande nicht den besten Sinn zu machen scheinen, wohl aber eine allzu gedrungene, überhäufte Ausschmückung. Allein wenn dieses die richtige Bedeutung des Wortes *κατασκευη* wäre, würde nicht alsdenn diese zu überhäufte, zu gekünstelte Ausschmückung (*το πυκνον και κατατεχνον της κατασκευης*) mit dem, was Plutarch die Schwulst des Aeschylus (*τον Αἰσχυλον ὀγκον*) nennet, ziemlich auf Eines hinauslaufen? Denn was macht einen Dichter

anders schwülstig als die allzu häufige, allzu gesuchte Anwendung der kühnsten Tropen? Und doch will Plutarch ausdrücklich Beides unterschieden wissen: *διαπεπαιχως ὀγκον — ειτα — τριτον.*

Warum halte ich mich auf? Kurz, es ist hier nicht die *κατασκευη* der Rhetorik, sondern die *κατασκευη* der Schauspielkunst, die theatralische Auszierung zu verstehen. *Σκευη, κατασκευη, σκευοποιϊα, σκευοποιηματα*, diese Wörter begreifen Alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird: Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen. Nun ist es von dem Aeschylus bekannt, eee) *σκευοποιϊας ἡψατο, εἰκασμενης τοις των ἡρωων εἰδεσιν.* Er war, wie Horaz sagt:

— — personae pallaeque repertor honestae,
— — et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit — — — niti — cothurno.

Es ist aber auch nicht weniger von ihm bekannt, daß er in der Auszierung seiner Bühne und seiner Personen sehr weit ging und das Schreckliche darin nicht selten übertrieb. Man erinnere sich seiner Eumeniden, welche grausame Wirkung der ungewohnte Anblick dieser rächerischen Gottheiten, die Aeschylus zu allererst im Schlangenhaare aufführte, auf die Zuschauer hatte! Und was sahe man nicht sonst Alles auf seiner Bühne!

Aigles, vautours, serpens, grifons,
Hippocentaures et Typhons,
Des taureaux furieux, dont la gueule béante
Eut transi de frayeurs le grand cheval d'Atlante;
Un char, que des dragons étincelans d'éclairs
Promenoient en sifflant par le vuide des airs;
Démorgogon encore à la triste figure,
Et l'horreur et la mort s'y voyoient en peinture. fff)

Dieses übertriebene Schreckliche also, welches Aeschylus nicht blos in seinen Versen schilderte, sondern wirklich durch alle Künste der Skeuopöie sichtbar machte, dieses ist es, was Plutarch *το πικρον και κατατεχνον της αὐτου κατασκευης* nennet. Denn der höchste Grad des Schrecklichen wird wirklich in der Nachahmung widerwärtig, *πικρος.* Ist es noch nöthig, dieses Wort in *πυκνος* zu verwandeln?

eee) *Philostratus De vita Apollonii Tyanei*, lib. VI. cap. 6.
fff) Tanaquill Faber in seinen französischen Lebensbeschreibungen der griechischen Dichter.

Nach dieser Erklärung betrachte man nunmehr die Stelle des Plutarch's, und sie ist ungleich heller. Indem Aeschylus den Ausdruck der Tragödie so viel als möglich erhaben zu machen suchte, verstieg er sich oft in das Schwülstige, und dieses war die erste Uebertreibung, die Sophokles vermied. Indem Aeschylus gern so schrecklich als möglich sein wollte, ließ er sich oft verleiten, seine Zuflucht zu wunderbaren Maschinen und ungeheuren Verkleidungen zu nehmen, die aber mehr Abscheu als Schrecken erregten, und dieses war der zweite Fehler, in welchen sich Sophokles nicht reißen ließ. Er ist erhaben, ohne schwülstig zu sein, er ist schrecklich, ohne das Schreckliche einer widrigen Skeuopöie zu danken zu haben. Das Alles paßt vollkommen. Und doch sage ich, daß ich dieses Verhältniß des Sophokles zum Aeschylus nicht sowohl aus gegenwärtiger Stelle des Plutarch's als aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen habe. Warum das?

Einer Besorgniß wegen. Man darf den Plutarch nur ein Wenig kennen, um zu wissen, daß ihm sein Gedächtniß mehr als einen übeln Streich gespielet hat. Wie, wenn es ihm auch hier nicht treu genug gewesen wäre? Wie, wenn er das, was er von dem Sophokles sagt, von dem Euripides hätte sagen sollen? Ich will die Gründe dieser meiner Besorgniß vorlegen. — Σοφοκλης ἐλεγε, schreibt Plutarch; „Sophokles hat gesagt". Wo hat er es gesagt? Hat er es in einem von seinen Werken gesagt? Und welches ist das Werk, wo er dieses nicht eben allzu bescheidne Bekenntniß hätte thun können? Es müßte nothwendig das Buch gewesen sein, welches er über den Chorus geschrieben hat, und dessen ich in der Anmerkung (LL) gedenken werde. War es hier, wo er so Mancherlei an dem Aeschylus auszusetzen hatte, wie ist sein obiger Ausspruch von diesem seinen Vorgänger, ὁτι τα δεοντα ποιει, ggg) damit zu vergleichen? Wie ist die Hochachtung überhaupt damit zu vergleichen, die er beständig gegen diesen Vater der Tragödie gehabt hat? Hätte er sich selbst geschmeichelt, so Vieles nach dem Aeschylus in der tragischen Dichtkunst verbessert zu haben, würde er nicht geneigt gewesen sein, sich weit über ihn zu setzen? Als er aber, nach der Erdichtung des Aristophanes, in das Reich der Schatten

ggg) Bei dem Athenäus. Man sehe die vorhergehende Anmerkung (G), Seite 893.

kam, wo Aeschylus den tragischen Thron besaß, wie bezeigte er sich gegen ihn?

— — — Ἐκυσε μεν Αἰσχυλον,
Ὁτε δη κατηλθε, κἀνεβαλε την δεξιαν·
Κἀκεινος ὑπεχωρησεν αὐτῳ του θρονου. hhh)

Er küßte ihn, er ließ ihm die rechte Hand, er begab sich des Thrones völlig. Man sage nicht: Das ist die Erdichtung eines Komödienschreibers. Dieser Komödienschreiber konnte von den wahren Gesinnungen des Sophokles gar wohl unterrichtet sein und durfte itzt seine Erdichtungen nicht anders als ihnen gemäß einrichten. — Aber dies Alles sind die geringsten Gründe meines Verdachts. Die wichtigsten sind diese: anfangs, daß die zwei erstern Punkte, in welchen Sophokles dem Plutarch zu Folge von dem Aeschylus abgegangen ist, sich nicht blos ebensowohl, sondern ungleich richtiger von dem Euripides als von dem Sophokles sagen lassen, und hernach, daß der dritte Punkt, den ich noch gar nicht berührt habe, sich fast nur von dem Euripides, und von dem Sophokles gar nicht sagen läßt.

Es ist wahr, Sophokles hat sich der Schwulst des Aeschylus nicht schuldig gemacht, aber Euripides noch weniger. Der Ausdruck des Sophokles blieb noch immer stark und erhaben, da sich Euripides hingegen so weit von dem Aeschylus entfernte, daß er nicht selten gemein und schwatzhaft ward. So lautete das allgemeine Urtheil der Alten, wovon Aristides für mich die Gewähr leisten mag. *Ὁρω δε τοι και περι την τραγῳδιαν*, sagt er in seiner zweiten antiplatonischen Rede, iii) *Αἰσχυλον μεν αἰτιαν οἱ σχοντα ὡς εἰςαγαγοι λαλιαν· οὐδε τον ἡδιστον εἰπειν Σοφοκλεα, οὐδαμου ταυτ᾽ ἀκουσαντα, ὡς ἐπηρεν Ἀθηναιους λαλειν, ὁτι οἰμαι της σεμνοτητος, ὡς οἱον τε μαλιστα, ἀντειχοντο, και κρειττονα ἡ κατα τους πολλους τα ἠθη παρειχοντο. Εὐριπιδην δε λαλειν αὐτους ἐθισαι καταιτιαθεντα, ἀφελειν τι δοξαντα του βαρους και των καιρων.* Es ist ferner wahr, Sophokles hat sich der fürchterlichen Verkleidungen, der wunderbaren Maschinen weniger und bescheidner bedienet als Aeschylus. Er hat sich aber doch sonst der Skeuopöie sehr beflissen und, wie man in der Anmerkung (N) sehen wird, Ver-

hhh) Aristophanes in den Fröschen, Zeile 800 u. f.

iii) Ὑπερ των τεσσαρων, p. 133. Tom. II. *Op. Aristidis*, edit. Samuelis Jebb.

schiedenes darin erfunden. Von dem Euripides hingegen kann man dieses nicht sagen; es ist vielmehr ein sehr gemeiner Vorwurf, den ihm die Alten machen, daß er den theatralischen Putz zu sehr vernachlässiget habe.

Κᾀλλως εἰκος τους ἡμιθεους τοις ῥημασι μειζοσι χρησθαι,
Και γαρ τοις ἱματιοις ἡμων χρωνται πολυ σεμνοτεροισιν·
Ἁ ἐμου χρηστως καταδειξαντος διελυμηνω συ,

sagt Aeschylus bei dem Aristophanes[kkk]) zu ihm. Denn er scheute sich nicht, Könige und andere vornehme Personen in elenden und zerrissenen Kleidern aufzuführen. Wie wohl oder wie übel er daran gethan, will ich itzt nicht untersuchen. Genug, daß dieses offenbar einer von den Fällen ist, wo er *το κατατεχνον της κατασκευης* ganz beiseite gesetzt hat. Das *πικρον* derselben, wodurch Aeschylus das Schrecken zu befördern suchte, war ohnedem seine Sache nicht.

Und nun der dritte Punkt: *τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν εἰδος, ὁπερ ἐστιν ἠθικωτατον και βελτιστον.* Sophokles soll den ganzen Charakter der Rede umgeschaffen und ihn, so viel möglich, sittlich und moralisch gut gemacht haben? Das sieht dem Sophokles nicht ähnlich. Dazu war er zu viel Poet und verstand seine Kunst viel zu gut! Der wahre Tragikus läßt seine Personen ihrem Affecte, ihrer Situation gemäß sprechen und bekümmert sich nicht im Geringsten darum, ob sie lehrreich und erbaulich sprechen. Aber darum bekümmerte sich Euripides wohl. Er, von dem Cicero[lll]) sagt: ego certe singulos ejus versus singula ejus testimonia puto; er, der dem Quintilian[mmm]) sententiis densus et in iis, quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis par heißt; er, von dem Theon[nnn]) sagt: *ὁτι παρα καιρον αὐτῳ Ἑκαβη φιλοσοφει.* Und welche Person ist bei ihm nicht so eine Hecuba?

Ich fürchte nicht, daß man hierwider etwas einwenden werde. Allem Ansehen nach muß Euripides anstatt des Sophokles bei dem Plutarch gelesen werden. Aber das fürchte ich, daß man mir meine obige Frage zurückgeben wird. „Wenn Euri=

kkk) In den Fröschen, Zeile 1092 u. f.

lll) Ep. 8. lib. XVI. *Ad famil.* Es ist aber hier nicht M. T. Cicero, sondern der Bruder Quintus Cicero zu verstehen; denn in Dieses Briefe an den Tiro stehen die angeführten Worte. Gyraldus irret sich also, wenn er (Dial. VII. *De poetarum historia*) schreibt: Verum et noster *Marcus Cicero* tanti Euripidem fecisse videtur, ut ad Tironem scribens dicat etc.

mmm) *Inst. orat.* lib. X. cap. 1.

nnn) In s. Vorübungen, S. 4 der Ausgabe des Camerarius.

pides das gesagt hat, wo hat er es gesagt?" Immerhin, ich bin wegen der Antwort eben nicht verlegen.

Euripides sagt es bei dem Aristophanes, und zwar, wie man leicht vermuthen kann, in den Fröschen. — Man kennet den komischen Streit, den Aeschylus und Euripides daselbst vor dem Bacchus halten. Und hier ist die Stelle daraus, die Plutarch, wie ich glaube, vornehmlich in Gedanken gehabt hat. Euripides sagt zu seinem Gegner: ooo)

Ἀλλ᾽ ὡς παρελαβον την τεχνην παρα σου, τοπρωτον μεν ευθυς
Οἰδουσαν ὑπο κομπασματων, και ῥηματων ἐπαχθων,
Ἰσχνανα μεν πρωτιστον αὐτην, και το βαρος ἀφειλον·
Ἐπυλλιοις, και περιπατοις, και τευτλιοισι μικροις,
Χυλον διδους στωμυλματων, ἀπο βιβλιων, ἀπ᾽ ἠθων.

Was ist hier die erste Verbesserung, die sich Euripides in der tragischen Dichtkunst, so wie er sie von dem Aeschylus überkommen, gemacht zu haben rühmet? Ist es nicht eben die, deren sich Sophokles bei dem Plutarch rühmet: die Abschaffung des Schwulsts? Und man kann auf das Eigentlichste sagen, daß Euripides hier über diesen Schwulst spotte, *τον Αἰσχυλου διαπεπαιχως ὀγκον*. Aristophanes läßt ihn ferner sehr lustig vorgeben, daß er diesen Schwulst durch schöne Sprüchelchen, durch philosophische Disputationes, durch Mangold und Beete vertrieben habe; und was ist dieses, besonders wenn man den Saft aus den Sittenbüchern, *χυλον ἀπο βιβλιων, ἀπ᾽ ἠθων*, dazunimmt, was ist dieses anders als des Plutarch's *εἰδος ἠθικωτατον και βελτιστον της λεξεως*? Er scheinet sogar des Aristophanes Worte geborgt zu haben; denn so wie hier das *ἠθικωτατον* von *ἀπ᾽ ἠθων* entlehnt zu sein scheinet, ppp) so ist das *βελτιστον* aus einer andern Zeile, die nicht weit davon stehet, genommen. Aeschylus fragt nämlich den Euripides, qqq)

— Τινος οὑνεκα χρη θαυμαζειν ἀνδρα ποιητην;

und Dieser antwortet ihm:

Δεξιοτητος και νουθεσιας, ὁτι βελτιους τε ποιουμεν
Τους ἀνθρωπους ἐν ταις πολεσιν.

ooo) Zeile 970 u. f.

ppp) Wegen dieser Aehnlichkeit möchte ich auch nicht die Lesart annehmen, die in dieser Stelle des Aristophanes aus *ἀπ᾽ ἠθων* ein einziges Wort *ἀπηθων* (percolans) macht, ob sie gleich den Eustathius zum Währmanne hat. Man sehe den Bisetus über den 974. Vers.

qqq) Zeile 1040 u. f.

Die Stelle übrigens, wo Euripides von dem Aeschylus beschuldiget wird, daß er das Anständige in der Auszierung mit Fleiß verabsäumet habe, ist aus eben diesem Auftritte der Frösche. Ich habe sie bereits angeführet und kann die nähere Vergleichung dem Leser überlassen.

(I)

Sein erstes Trauerspiel fällt in die siebenundsiebzigste Olympias.] Und hierin, sage ich, kommen Eusebius und Plutarch überein. *Σοφοκλης τραγῳδοποιος πρωτον ἐπεδειξατο*, merkt Jener unter dem zweiten Jahre dieser Olympias ausdrücklich an. [rrr]) Die lateinische Uebersetzung des Hieronymus bringt den nämlichen Umstand unter dem ersten Jahre bei: Sophocles Tragoediarum scriptor primum ingenii sui opera publicavit. Sophokles wäre also vier- oder fünfundzwanzig Jahr alt gewesen, da er sich als einen tragischen Dichter zuerst bekannt machte. Und in diesem Vorgeben ist nichts, was der Natur der Sache widerspräche. — Aber nun das Zeugniß des Plutarch's. — Das Orakel hatte den Athieniensern befohlen, die Gebeine des Theseus in ihre Stadt zu bringen, um ihn als einen Halbgott zu verehren. Theseus lag auf Skyros begraben. Als nun Cimon diese Insel erobert hatte, ließ er sein Erstes sein, das Begräbniß dieses alten Athieniensischen Königs aufzusuchen und dem Orakel gemäß damit zu verfahren. Dieses erzählt Plutarch in dem Leben des Cimon und fährt fort: *Ἐφ᾽ ᾧ και μαλιστα προς αὐτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ᾽ εἰς μνημην αὐτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαστην γενομενην. Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, Ἀψεφιων ὁ Ἀρχων, φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων, κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος· ὡς δε Κιμων μετα των συστρατηγων προελθων εἰς το θεατρον ἐποιησατο τῳ θεῳ τας νενομισμενας σπονδας, οὐκ ἀφηκεν αὐτους ἀπελθειν, ἀλλ᾽ ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαστον.* Ich füge hiervon die Uebersetzung des Herrn Kind bei, weil ich in der Folge Verschiedenes dawider zu erinnern haben möchte: „Das Volk gewann ihn deswegen sehr lieb und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an, unter denen

rrr) Seite 167 des griechischen Textes benannter Ausgabe.

sich auch **Sophokles** befand, der damals noch jung war und dabei sein erstes Trauerspiel aufführte. **Aphepsion**, der Archon, getrauete sich nicht, die Richter zu ernennen, die dem geschicktesten Dichter den Preis zuerkennen sollten, weil er sahe, daß die Zuschauer bald für Diesen, bald für Jenen eingenommen waren und Einige Diesem, Andere Jenem den Preis zuerkannt wissen wollten. Er ließ deswegen den **Cimon**, der auf den Schauplatz kam und dem Gott und Vorsteher dieser Spiele das gewöhnliche Trankopfer brachte, mit seinen Unterfeldherren nicht eher weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war." — In dieser Stelle sind zwei Data, aus welchen die Epoche des ersten Trauerspiels unsers Dichters bestimmt werden muß. Das eine: **Aphepsion** war Archon, das andere: **Cimon** war von seinem Kriegszuge wider **Skyros** zurückgekommen. Aber diese beiden Data sollen sich widersprechen. So urtheilet wenigstens **Samuel Petit**, dessen Kritik ich anführen muß: [888]) Corruptum est Praetoris Atheniensis nomen. Aphepsion Archon signavit fastos anni tertii Olympiadis septuagesimae quartae. At vero, sive natales Sophoclis adscribamus secundo anno Olympiadis septuagesimae primae, ut pleraque veterum auctorum pars e vero, ut nobis quidem videtur, scriptum reliquit, qui annus Praetorem habuit Philippum, sive anno tertio Olympiadis septuagesimae tertiae, ut alii volunt, per aetatem fabulas docere non potuit Sophocles. Anno primo Olympiadis septuagesimae septimae primum drama a Sophocle commissum fuisse narrat Eusebius. Quod si Plutarchum verbis laudatis audimus, ut certe audiendus est, et assensum meretur, dicemus Sophoclem primum suum drama in scenam protulisse anno tertio Olympiadis septuagesimae septimae, Demotione Athenis Praetore. Eo enim anno a Cimone statuta sunt de victis Persis tropaea, ut scribit Diodorus Siculus: a Cimone vero ex hoc bello reduci, ut narrat Plutarchus, ceterisque strategis judicium redditum est de tragicorum poetarum victoria, fabulam tunc primum docente Sophocle. Itaque apud Plutarchum *ἀντι του Ἀφεψιων* scribendum est *Διμοτιων*, aut quod verius puto, legendum est *ἀνεψιος ὁ Ἀρχων*. Nomen Archontis non adscribit Plutarchus, sed dicit eum fuisse Sophoclis consobrinum, qui ne videretur aliquid in

888) *Miscellaneorum* lib. III. cap. 18.

Sophoclis gratiam comminisci, noluit judices sortito capere, sed forte oblatos decem strategos dedit: et eruditus aliquis librarius, qui putabat desiderari Archontis nomen, et meminerat Aphepsionem circa illa tempora fuisse Athenis Praetorem, mutavit ἀνεψιος in Ἀφεψιων. Diese Kritik ist so seichte, so nüchtern, und ich habe so viel dawider zu erinnern, daß ich kaum weiß, wo ich anfangen soll. Petit will den Namen des Archon durchaus verändert wissen. Warum? Weil in dem Jahre, da Aphepsion Archon gewesen, Sophokles Alters wegen noch kein Trauerspiel aufführen können, und weil der gedachte Kriegszug des Cimon nichts weniger als in dieses Jahr falle. — Ich will diese Gründe vors Erste gelten lassen. Gut, was also? — Folglich müsse entweder anstatt Aphepsion Demotion gelesen werden, oder, welches am Wahrscheinlichsten sei, Plutarch habe den Archon gar nicht namentlich nennen wollen, sondern blos geschrieben: ἀνεψιος ὁ Ἀρχων, „der Archon, welcher mit dem Sophokles Geschwisterkind war".ttt) — Ich betrachte also dieses Wahrscheinlichste zuerst. Deswegen, weil der Archon mit dem Sophokles verwandt ist, deswegen will er die Richter nicht durch das Loos ernennen lassen? So war das Loos nicht die unparteiischste Art der Wahl? So hätte es der Archon zum Besten seines Vetters lenken können, wie er gewollt hätte? Er nöthigte die zehn Feldherren, den Ausspruch zu thun. Mit diesen also konnte er nichts abgeredet, diese konnte er nicht bestochen haben? Aber er ließ sie schwören. Was thut das? Auch Die, welche durch das Loos wären ernennet worden, hätten vorher schwören müssen, nach ihrem besten Wissen und Gewissen zu urtheilen. Denn diesen Schwur mußten zu Athen alle und jede Richter ohne Ausnahme thun. Ganz gewiß hätte sich also der Archon, wenn er des Sophokles Anverwandter gewesen wäre, eben durch dieses ungewöhnliche neue Verfahren unendlich verdächtiger gemacht, als wenn er es bei dem Alten gelassen hätte. Endlich lese man doch nur einen Augenblick so, wie Petit will gelesen haben: *Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, ἀνεψιος ὁ Ἀρχων — κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος*, und sage, ob ein Schriftsteller, der sich der Genauigkeit

ttt) Ich gebe dem Worte ἀνεψιος hier noch die leidlichste Bedeutung. Denn eigentlich ist es so viel als Neffe, des Bruders oder der Schwester Kind. Und einen Archon in diesem Verstande zum ἀνεψιος eines jungen Menschen von vierundzwanzig Jahren zu machen, würde eine große Ungereimtheit sein.

nur im Geringsten befleißiget, so schreiben würde: „Denn da der junge Sophokles sein erstes Stück dabei aufführte, so wollte der Vetter Archon" ꝛc.? Wessen Vetter? Wenigstens würde das Pronomen relativum fehlen, wenn es der Schriftsteller nicht gar für nöthig erachtet hätte, sich lieber so auszudrücken: „so wollte der Archon, der oder weil er sein Vetter war" ꝛc. — Nichts kann deutlicher sein; und so wende ich mich zu der andern vorgeschlagnen Veränderung. Wir sollen anstatt Aphepsion Demotion lesen, weil jener glückliche Kriegszug des Cimon in das Jahr dieses Archon fällt. Aber auch hier vermisse ich die Ueberlegung des Kritikus. Ich will es zeigen. Diodorus Siculus, auf welchen er sich beruft, erzählet von den Thaten des Cimon's, die er in dem dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias, als Demotion Archon gewesen, verrichtet, Folgendes: Cimon sei gegen die Küsten von Asien ausgeschickt worden, um den bundesverwandten Städten, so viel deren die Perser noch inne hatten, beizuspringen. Er habe seinen Lauf nach Byzanz gerichtet, Eion erobert und Skyros eingenommen. Durch diesen glücklichen Anfang zu größern Dingen ermuntert, sei er wieder zurückgesegelt und habe mehr Schiffe zu sich genommen, mit welchen er nach der Küste von Karien ausgelaufen. Nachdem er hier und in Lycien den Persern Alles wieder abgenommen, habe er erfahren, daß die feindliche Flotte bei Cyprus vor Anker liege. Er habe sie angegriffen und den größten Theil davon zu Grunde gerichtet oder genommen. Hierauf sei er auf ihre Landmacht losgegangen, die sich an dem Eurymedon in Pamphylien gelagert gehabt. Er habe seine Truppen mit List ans Land gesetzet, die Feinde zur Nachtzeit überfallen und ein erschreckliches Blutbad unter ihnen angerichtet. *Τῃ δ' ὑστεραιᾳ*, fügt der Geschichtschreiber hinzu, uuu) *τροπαιον στησαντες, ανεπλευσαν εἰς την Κυπρον.* Und das sind die Tropäen, deren Petit gedenket. Allein diese Tropäen ließ Cimon auf der Küste von Pamphylien errichten, und nicht zu Athen. Ja, er kann schwerlich in dem nämlichen Jahre wieder nach Athen zurückgekommen sein; denn die Wege sind zu weit, und der Thaten sind zu viel. Folglich kann auch der tragische Wettstreit in diesem Jahre nicht vorgefallen sein, man müßte denn annehmen wollen, daß er eben zu der Zeit vorgefallen sei, da Cimon von Skyros, um sich zu ver-

uuu) *Bibl. hist.* lib. XI. p. 47 edit. Rhodom.

stärken, auf kurze Zeit wieder nach Hause kam. Doch auch dieses ist nicht wahrscheinlich; denn da Diodorus von dieser kurzen Rückreise nur sagt: κατεπλευσεν εἰς τον Πειραιεα, so scheinet es nicht, daß er sich in der Stadt viel zu thun gemacht habe, die diesem Hafen so gar nahe ohnedem nicht war; wenigstens würde er schwerlich mit allen seinen Nebenbefehlshabern (μετα των συστρατηγων) in die Stadt gekommen sein, welcher Umstand nur auf einen völlig geendigten Kriegszug zu passen scheinet. Und was folgt aus Alledem? Dieses, daß Petit nicht dieses Jahr des Demotion zu der Epoche des ersten Sophokleischen Trauerspiels hätte machen sollen; daß er ohne Zweifel besser gethan hätte, wenn er das gleich darauf folgende vierte Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias dafür angenommen hätte. Denn der Archon dieses gleich darauf folgenden Jahres heißt bei dem Diodorus Phädon; und wäre es nicht ungleich wahrscheinlicher, daß die Abschreiber in der Stelle des Plutarch's Ἀφεψιων aus Φαιδων als aus Διμοτιων gemacht hätten? Der Augenschein giebt es. Doch ich habe noch einen stärkern Grund als diesen Augenschein. Plutarch selbst macht an einem andern Orte, wo er der Zurückbringung der Gebeine des Theseus wieder gedenket, den Phädon zum damaligen Archon. Nämlich in dem Leben dieses Helden selbst: Μετα δε τα Μηδικα, schreibt er gegen das Ende desselben, Φαιδωνος Ἀρχοντος μαντευομενοις τοις Ἀθηναιοις ἀνειλεν ἡ Πυθια τα Θησεως ἀναλαβειν ὀστα, και θεμενους ἐντιμως παρ᾽ αὐτοις φυλαττειν κ. τ. λ. Nun weiß ich zwar wohl, daß die Uebersetzer und Ausleger hier einen ganz andern Phädon wollen verstanden wissen: nicht den Phädon, der in dem vierten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias Archon war, sondern den Phädon, der diese Würde in dem ersten Jahre der sechsundsiebzigsten bekleidete. Allein ich kann mit ihnen aus folgenden Gründen nicht einig sein. Erstlich sagt Plutarch ausdrücklich μετα τα Μηδικα, „nach den persischen Kriegen". Waren denn aber die persischen Kriege unter dem Phädon der sechsundsiebzigsten Olympias zu Ende? „Ja," sagen die Ausleger, und unter diesen besonders Herr Kind; „denn drei Jahr vorher hatten die Griechen unter Anführung des Pausanias bei Platäa einen völligen Sieg über die Perser erhalten und diesem Kriege ein Ende gemacht." Ein Ende gemacht? Eine offenbare Unwahrheit. Durch diesen herrlichen Sieg ward zwar Griechenland von den Persern befreiet, aber der Krieg war darum

noch nicht aus. Die größte Gefahr war nur vorüber, sie hatten sich den feindlichen Dolch nur von dem Herze entwehret. Noch hatten die Perser in Thracien, an der Küste Asiens von Jonien bis Pamphylien, auf vielen Inseln des ägäischen Meeres festen Fuß; noch waren sie da immer stark genug, sobald sich das Kriegsglück im Geringsten für sie erklärte, Griechenland aufs Neue zu überschwemmen; noch hatte Xerxes seinen erstlichen Vorsatz, sich diesen Sitz der Freiheit zu unterwerfen, nicht aufgegeben. Kurz, nur der Friede macht dem Kriege ein Ende, und zu dem Frieden ward Xerxes nur erst gegen das Ende der siebenundsiebzigsten Olympias durch den Cimon gezwungen. Plutarch selbst kennet diesen Frieden zu wohl, xxx)

xxx) In dem Leben Cimon's. Ich will die Stelle anführen, um bei dieser Gelegenheit einen Fehler des deutschen Uebersetzers zu verbessern. *Τουτο το ἐργον*, nämlich der dreifache Sieg des Cimon, *οὑτως ἐταπεινωσε την γνωμην του βασιλεως, ὡςτε συνθεσθαι την περιβοητον εἰρηνην ἐκεινην, ἱππου μεν δρομον ἀει της Ἑλληνικης ἀπεχειν θαλασσης, ἐνδον δε Κυανεων και Χελιδονιων μακρᾳ νηϊ και χαλκεμβολῳ μη πλεειν.* Dieses übersetzt Herr Kind: „Diese That demüthigte den Stolz des persischen Königs so sehr, daß er den bekannten Frieden einging, vermöge dessen er sich allezeit ein Stadium oder einen Roßlauf weit vom griechischen Meere entfernt halten mußte und sich niemals mit einem Kriegesschiffe diesseit der kyaneischen und chelidonischen Inseln sehen lassen durfte." *Ἱππου δρομον* hat Herr Kind hier für *ἱπποδρομον* angesehen, welches letztere den Ort, wo die Wettläufe der Pferde gehalten wurden, und die Weite des Raums, den die Pferde dabei durchlaufen mußten, bedeutet. Er giebt diese Weite für ein Stadium. Ist es aber im Geringsten wahrscheinlich, daß Cimon nur eine so geringe Entfernung von dem Meere sollte verlangt haben? Was ist denn ein Stadium? Mit einem Worte, es ist hier nicht die Weite zu verstehen, die ein Pferd in einem Striche zu durchrennen fähig ist, sondern die Weite, die es in einem Tage zurücklegen kann. Und das ist kein geringer Unterschied. Außer daß die Beschaffenheit der Sache selbst meine Auslegung erfordert, kann ich sie auch noch aus einer Stelle bei dem Suidas rechtfertigen, wo der Compilator des besagten Friedensschlusses mit diesen Worten gedenkt: *Οὑτος*, Cimon nämlich, *ἐταξε και τους ὁρους τοις βαρβαροις· ἐκτος τε γαρ Κυανεων και Χελιδονιων και Φασηλιδος (πολις δε αὑτη της Παμφυλιας) ναυν Μηδικην μη πλειν νομῳ πολεμου· μηδε ἱππου δρομον ἡμερας ἐντος ἐπι θαλαττης καταβαινειν βασιλεα.* Innerhalb einem Tage: *ἡμερας ἐντος*. Ich kann nicht sagen, welchen alten Schriftsteller der Sammler hier ausgeschrieben hat; Küster muß es auch nicht gewußt haben. Daß er aber eine vollständigere Nachricht vor sich gehabt hat als Plutarch's, sieht man aus den Zusätzen: des einen Tages, der Stadt Phaselis, und endlich noch einer besondern Bedingung, *αὐτονομους εἰναι τους Ἑλληνας τους ἐν τῃ Ἀσιᾳ*, der Plutarch gar nicht gedenkt, ob sie gleich ohne Zweifel die

als daß man ihn im Verdacht haben könne, mit seinem *μετα τα Μηδικα* nicht darauf gezielet zu haben. Zwar begeht er noch immer in der gegenwärtigen Stelle eine kleine Unrichtigkeit, nämlich diese, daß er vorgiebt, das Orakel habe es den Atheniensern unter dem Phädon, welcher nach den persischen Kriegen Archon war, erst befohlen, die Gebeine des Theseus in die Stadt zu bringen: da doch Cimon bereits unter der Regierung des vorhergehenden Archons darnach aus war. Allein ist es nicht besser, daß man ihn lieber diese kleine Unrichtigkeit, diese Verwechselung der Zeit des Befehls mit der Zeit der Vollendung des Befehls begehen läßt, als daß man glauben müßte, er habe ebenso schlecht gedacht, als der griechische Pöbel zu den Zeiten dieses Krieges selbst dachte, der von gar keinen Feldzügen mehr wissen wollte, sobald die Barbaren Griechenland geräumt hatten: *ἀπαγορευοντες προς τας στρατειας, και πολεμου μεν οὐδεν δεομενοι, γεωργειν δε και ζην καθ' ἡσυχιαν ἐπιθυμουντες, ἀπηλλαγμενων των βαρβαρων και μη διοχλουντων* —? yyy) Und zweitens. Wenn Apollo schon zum Anfange der sechsundsiebzigsten Olympias den Atheniensern jenen Befehl gegeben hätte, ist es im Geringsten wahrscheinlich, daß sie denselben nicht eher als gegen das Ende der folgenden Olympias sollten vollzogen haben? Schwerlich konnte diese Verzögerung mit ihrer Religion bestehen, unmöglich konnte sie mit ihrer damaligen Noth bestehen. Denn die Pest wüthete in Athen, und das Orakel hatte ausdrücklich hinzugefügt: *οὐκ εἰναι των παθηματων λυσιν, πριν ἀν τοις Ἀθηναιοις κατατεθνηκως ὁ Θησευς συνοικισθειη.* zzz)

Aber wie nun? So ist das meine ganze Kritik wider den Petit? Ich gebe es also zu, daß Aphepsion in der Stelle des Plutarch's ein Schreibfehler ist, und will ihn nur in Phädon, nicht aber in Demotion verändert wissen? Nein.

allerwichtigste war. Plutarch beruft sich auf die *ψηφισματα, ἁ συνηγαγε Κρατερος*, wo dieser ganze Friedenstractat mit vorkomme; vielleicht also, daß diese Sammlung des Kraterus zu des Suidas Zeiten noch vorhanden war. Wenigstens ist Diodorus Siculus, der dieses Friedensschlusses gleichfalls gedenket, ihn aber verschiedene Jahre später setzt (*Bibliotheca hist.*, lib. XII. p. 74 edit. Rhodom.), ebenso wenig seine Quelle gewesen als Plutarch.

yyy) Plutarch im Leben Cimon's.

zzz) Nach dem Zeugnisse des Aeneas Gazäus. Meursius führt die Stelle in seinem Theseus an (cap. XXXVI), doch ohne einen weitern Gebrauch davon zu machen, als daß er den Scholiasten des Aristophanes daraus verbessert, welcher nicht Pest, sondern Hungersnoth damals zu Athen sein läßt.

Sondern der ganze Einfall des Petit taugt nichts: er sieht Fehler, wo keine sind; er will verbessern, wo nichts zu verbessern ist. Und das aus einer Unwissenheit, die einem Gelehrten von seiner Gattung kaum zu vergeben ist. Dieses ist meine Haupterinnerung wider ihn, und die Sache verhält sich so. Es ist falsch, wenn er glaubt, daß man sonst keinen Archon Namens Aphepsion finde als den, welcher in dem dritten Jahre der vierundsiebzigsten Olympias regiert habe. Dieser Name kömmt in dem Verzeichnisse der Archonten allerdings noch einmal vor, und zwar kömmt er zu eben der Zeit wieder vor, in welche des Cimon's Eroberung der Insel Skyros fällt. Mit einem Worte: der Archon des so oft gedachten vierten Jahres der siebenundsiebzigsten Olympias wird von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion als Phädon genennet. Phädon nennen ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halikarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor, a) Apollodorus, und der Diesen anführt, Diogenes Laertius. Der Letztere kömmt auf das Geburtsjahr des Sokrates und sagt: b) *ἐγεννηθη δε (καθα φησιν Ἀπολλοδωρος ἐν τοις χρονικοις) ἐπι Ἀφεψιωνος, ἐν τῳ τεταρτῳ ἐτει της ἑβδομηκοστης ἑβδομης Ὀλυμπιαδος.* Dieses Zeugniß ist so ausdrücklich und wird, da es von einem so wichtigen Denkmale, als die Arundel'schen Marmor sind, den Namen des Archons betreffend, bekräftiget wird, so wichtig, daß ich es Niemanden verargen würde, wenn er lieber den Diodorus, den Dionysius und den Ungenannten nach dem Laertius, als Diesen nach Jenen verbessern wollte. Zum guten Glücke aber hat man weder das Eine noch das Andere eben nöthig, indem der Fall möglich ist, daß beide Theile Recht haben können. Man darf nämlich mit dem Jacobus Palmerius c) nur annehmen, daß Einer von ihnen, Phädon oder Aphepsion, während seiner Regierung gestorben ist und der Andere bis zum Ab-

a) Oder, welches einerlei ist, Apsephion, in der 72. Linie, so wie sie Jacobus Palmerius in seinen *Exercitationibus* abdrucken lassen.

b) Lib. II. seg. 44, edit. Menag. p. 107.

c) *Exercit.* p. 452: Si alterutrum tantum verum est, praevaleret apud me marmoris tam antiqui auctoritas. Sed inclino ad credendum utrumque verum esse, et eodem illo anno Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos, scilicet uno in magistratu mortuo suffectus fuit alter, et forte non me fallit conjectura.

laufe des Jahres an des Verstorbenen Stelle gewählet worden. Was kann natürlicher sein als diese Muthmaßung? Was kann der angefochtenen Stelle des Plutarch's besser zu Statten kommen als sie? Kurz, Plutarch hat ohne Fehler den Archon des vierten Jahres der siebenundsiebzigsten Olympias in dem Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimon Aphepsion nennen können. Das hätte Petit wissen sollen, und er würde uns das achtzehnte Capitel seines dritten Buchs erspart haben. — Uebrigens bilde ich mir auf diese meine Kritik so viel eben nicht ein. Petit ist der Mann nicht, an dem man mit großen Ehren zum Ritter werden könnte, und je mehr ich von ihm lese, je williger stimme ich dem Urtheile bei, das Küster von ihm gefällt hat: Criticus, si quisquam alius, infelix. d)

Ich habe der Arundel'schen Denkmäler gedacht, und ich hätte gleich anfangs erinnern sollen, daß sie nicht allein in dem Namen des Archons mit dem Plutarch übereinstimmen, sondern auch in der Sache selbst, und ausdrücklich anmerken, daß Sophokles unter diesem Archon den Preis erhalten habe. Sie fügen sogar hinzu, daß er damals achtundzwanzig Jahr gewesen sei, welches mit dem oben festgesetzten Geburtsjahre unsers Dichters genau genug übereinstimmt. Aber wie stimmt es mit des Plutarch's *του Σοφοκλεους ἐτι νεου* überein? Wenn man sieben- bis achtundzwanzig Jahre ist, ist man doch so jung nicht mehr. Palmerius, e) der diese Schwierigkeit gleichfalls bemerkt, meinet, man müsse voraussetzen, daß Plutarch der zweiten Meinung von dem Geburtsjahre des Sophokles gewesen sei, welche das dritte der dreiundsiebzigsten Olympias dazu macht. Und nach dieser wäre der Dichter damals ohngefähr achtzehn Jahr gewesen, welches freilich jung genug ist.

Ich eile zu der Anmerkung, die ich über die Stelle des Plutarch's auf Veranlassung der Kind'schen Uebersetzung zu machen versprochen habe. Die Worte des Plutarch's: *ἐφ' ᾡ και μαλιστα προς αὐτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ' εἰς μνημην αὐτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαστην γενομενην*, übersetzt Kind: „Das Volk gewann ihn deswegen sehr lieb und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an." Wettstreit?

d) In seinen Noten über die Frösche des Aristophanes, S. 64.
e) *Exercit.* p. 202.

κρισιν? Der Fehler ist arg. Ἀγων, ἀγωνισμα würde Wettstreit heißen, aber κρισις heißt das Gericht, das Urtheil. Das Schlimmste ist, daß dieser Fehler den Plutarch ganz etwas Anders sagen läßt, als er sagen will. Nach der Uebersetzung sollte man glauben, der tragische Wettstreit selbst wäre damals zuerst angeordnet worden, vorher hätten die tragischen Dichter nie um den Preis gestritten; dieser feierliche Kampf wäre itzt zum ersten Male, dem Cimon zu Ehren, angestellet und in den folgenden Zeiten zu seinem Gedächtnisse beibehalten worden. Das ist ganz falsch: die poetischen Wettstreite waren weit älter, wie Plutarch an einem andern Orte f) beweiset, und die gegenwärtige Begebenheit selbst zeigt, daß dergleichen schon vorhergegangen. Denn der Archon ging dasmal nur von der eingeführten Gewohnheit, die Richter dabei zu ernennen, ab. Und das eben, worin er davon abging, war das Neue, das man in der Folge zum Andenken des Cimon's beibehielt. — Die Sache verdient eine nähere Erklärung. Ich stelle mir es so vor. Der dramatische Wettstreit mußte nothwendig seine Richter haben; diese Richter wurden durch das Loos gewählet, und wie man mit ihrer Wahl bei der Komödie verfuhr, so verfuhr man auch bei der Tragödie damit. Nun ereignete sich itzt der Fall, daß die Zuschauer außerordentlich uneinig waren, φιλονεικιας ουσης και παραταξεως των θεατων; ein junger Mensch streitet wider einen alten versuchten Mann; der Alte wird es gut machen, der Jüngling nicht schlecht; dieser muß aufgemuntert, jener nicht verdrießlich gemacht werden. Was war zu thun? Sollte die Entscheidung einer so kitzlichen Sache, die mit so vieler Hitze getrieben ward, dem Glücke überlassen werden? Das Loos hätte auf Leute fallen können, die nichts weniger als fähige Richter gewesen wären. Itzt kam es nicht blos darauf an, unparteiische Richter zu haben, man wollte einsichtsvolle haben. Das überlegte der Archon, und das Loos unterblieb, κριτας μεν ουκ ἐκληρωσε του ἀγωνος. Er dachte weiter: „Hier ist Gelegenheit, dem Cimon und seinen Unterfeldherren eine Schmeichelei zu machen. Und ist es nicht besser, daß Männer von ihrer Einsicht und Würde über eine Tragödie, über die Nachahmung ihnen ähnlicher Personen in traurigen und verwickelten Umständen urtheilen, als daß es gemeine Leute aus dem Volke thun, denen das Loos zwar das Recht, aber nicht die Fähigkeit zu urtheilen geben kann? Die Feldherren

f) *Symposiacon* lib. V. quaest. 2.

sind jeder aus einem besondern Stamme, durch sie kann gleichsam das ganze Volk den Ausspruch thun. Sie werden auf das Theater kommen, um zu opfern; ich will sie da behalten, ich will sie nöthigen, ich will sie schwören lassen; ihr Ausspruch wird eine gewisse Feierlichkeit dadurch erhalten, Niemand wird es ungern dabei beruhen lassen; desto besser für die Dichter, desto besser für die Zuschauer.“ Und wie der Archon dachte, so geschah es. Die Feldherren urtheilten, und zum Andenken des Cimon ward nachher allezeit das Urtheil über die Tragödien auf diese Weise gefällt. — So verstehe ich wenigstens die Stelle des Plutarch, und es sei mir erlaubt, noch einige Erläuterungen hinzuzufügen. Wenn der Archon vor diesesmal zehn Richter wählte und von nun an bei dem Wettstreite der tragischen Dichter deren allezeit so viel gewählt wurden, so ist dieses der erste Unterschied, der sich zwischen den Richtern bei den tragischen und den Richtern bei den komischen Wettstreiten numehr ereignete. Denn der Richter bei den komischen Wettstreiten waren zu jeder Zeit nur fünfe. Das Sprichwort: *ἐν πεντε κριτων γονασι κειται*, ist bekannt, und Hesychius sagt ausdrücklich: *τοσουτοι τοις κωμικοις ἐκρινον*. Warum nennte Hesychius hier blos die komischen Dichter, warum nicht die dramatischen Dichter überhaupt, wenn bei den tragischen nicht eine andere Anzahl von Richtern üblich gewesen wäre? Der zweite Unterschied war dieser: Bei den komischen Wettstreiten konnte jeder Athieniensische Bürger durch das Loos zum Richter ernennt werden, bei den tragischen hingegen wurden nur solche Bürger zu dem Loose zugelassen, die mit zu Felde gewesen waren und ansehnliche Kriegesbedienungen bekleidet hatten. *Ἐκρινον δε οἱ δοκιμωτατοι των στρατηγων*, sagt Plutarch, wenn er von dem Wettstreite des Thessalus und Athenodorus, der zwei berühmtesten tragischen Schauspieler zu den Zeiten Alexander's, redet. g) Was ich aber vornehmlich zum Behufe dieses zweiten Unterschiedes anführen kann, ist eine Stelle in den Fröschen des Aristophanes. Aeschylus und Euripides sollen da mit einander streiten; der Chorus muntert sie auf; indem aber fällt ihm ein, daß Beide als tragische Dichter sich vielleicht an die gegenwärtigen Zuschauer stoßen dürften. Es sind Zuschauer einer Komödie, und die unter ihnen befindlichen Richter sind blos Richter einer Komödie. Werden diese auch von tragischen Schönheiten urtheilen können? „Aber

g) *De fort. Alex. orat.* II., p. m. 334.

seid deswegen unbesorgt," läßt Aristophanes den Chor zu ihnen sagen; „sie sind allerdings fähig, auch Euch zu beurtheilen! *ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι*: denn es sind Leute, die mit zu Felde gewesen sind, die ihre Kriegesdienste gethan haben." Hier ist die ganze Stelle: h)

Εἰ δε τουτο καταφοβεισθον, μη τις ἀμαθια προση
Τοις θεωμενοισιν, ὡς τα
Λεπτα μη γνωναι λεγοντοιν,
Μηδεν ὀῤῥωδειτε τουθ᾽· ὡς οὐκ ἐθ᾽ οὑτω ταυτ᾽ ἐχει.
Ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι·
Βιβλιον τ᾽ ἐχων ἑκαστος μανθανει τα δεξια.
Αἱ φυσεις δ᾽ ἀλλως κρατισται,
Νυν δε και παρηκονηνται,
Μηδεν οὐν δεισητον, ἀλλα
Παντ᾽ ἐπεξιτον, θεατων γ᾽ οὑνεχ᾽, ὡς ὀντων σοφων.

Der Scholiast merkt hier an: *Δεξιους νομιζουσι τους ἐστρατευμενους και ἐπαινου ἀξιους· τους δε διαδιδρασκοντας τας στρατειας, φιληδονους εἰναι συκοφαντας.* Allein wer weiter nichts dabei denkt als dieses, der versteht die Feinheit der Spötterei kaum zur Hälfte. Um sie ganz zu fassen, erinnere man sich des Jahres, in welchem die Frösche aufgeführet wurden. Es war das dritte der dreiundneunzigsten Olympias, das sechsundzwanzigste des peloponnesischen Krieges. Die Athenienser hatten in den vorhergehenden Jahren Unglück über Unglück gehabt; es gebrach an Volk, und sie waren gezwungen, allen Knechten und Fremdlingen, welche Kriegesdienste nehmen wollten, die Freiheit und das Bürgerrecht zu geben. i) Endlich waren sie wieder einmal glücklich und schlugen die feindliche Flotte bei den arginusischen Inseln. k) Nun stelle man sich vor, daß das Theater, als die Frösche kurz darauf gespielt wurden, voll von dergleichen neugemachten Bürgern war, die den arginusischen Sieg mit erfechten helfen und itzt auf nichts mehr stolz waren,

h) Zeile 1140 u. folg.

i) Diodorus Siculus, bei dem Anfange dieses Jahres: *Ἀθηναιοι δε κατα το συνεχες ἐλαττωμασι περιπιπτοντες, ἐποιησαντο πολιτας τους μετοικους, και των ἀλλων ξενων τους βουλομενους συναγωνισασθαι.* Lib. XIII. p. 216 edit. Rhodom.

k) Die Allgemeine Welthistorie (Th. V. S. 380) sagt: „bei Argenusae, einem Platze Lesbos gegenüber"; das heißt, sich von Inseln sehr unrichtig ausdrücken.

als daß sie da sitzen durften, wo sie saßen. Konnte sich ein Aristophanes wohl enthalten, über solche Zuschauer ein Wenig zu spotten? Er nennet sie: l)

— πολυν — λαων ὀχλον
Οὐ σοφιαι μυριαι καθηνται,

„ein großes Volk aus verschiednen Völkern, unter dem es Kenner zu Tausenden giebt". Und diese Kenner sind noch dazu mit im Kriege gewesen! Was braucht man mehr, um ein würdiger Richter tragischer Wettstreite zu sein? Es ist zwar nicht lange, daß diese Herren noch zu dem nichtswürdigsten, dümmsten Pöbel gehörten, aber

— — οὐκ ἐθ᾽ οὑτω ταυτ᾽ ἐχει·
Ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι.

Ein Kriegszug macht Alles anders. Ein Kriegszug hat ihnen das Bürgerrecht, ein Kriegszug hat ihnen Verstand gegeben. Doch nein, sie hatten von Natur schon Verstand genug, und im Kriege haben sie ihn nur mehr ausgeschliffen:

Αἱ φυσεις δ᾽ ἀλλως κρατισται,
Νυν δε και παρηκονηνται.

Die von Natur nur eine Komödie hätten beurtheilen können, können nun auch eine Tragödie beurtheilen, weil sie Soldaten gewesen sind. m)

l) Zeile 687. 88.

m) Wer den Aristophanes ein Wenig kennet, wird ihn hoffentlich in dieser Stelle, so wie ich sie auslege, finden. Wenn ich unterdessen meiner Sache nicht sehr gewiß wäre, so würde mich das Ansehen eines gelehrten Mannes, der hier einen ganz andern Weg nimmt, vielleicht wankend machen. Es kömmt mir nämlich die neueste Ausgabe unsers komischen Dichters zu Händen, welche Herr Burmann der Zweite besorgt hat, und ich finde, daß Bergler die Worte *ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι* blos durch nam exercitati sunt übersetzet. Er gehet also von der eigentlichen Bedeutung des Worts *στρατευομαι* ab; ohne Zweifel, weil er die feine Spötterei nicht einsah und daher nicht begreifen konnte, wie es im Ernste folge, daß die Zuschauer deswegen nicht mehr unwissend sein sollten, weil sie mit im Kriege gewesen wären. Ich zweifle aber sehr, ob man *στρατευομαι* in dieser figürlichen passiven Bedeutung finde, da es blos geübet werden heiße. Der Scholiast, dessen Worte ich angeführt habe, ist ausdrücklich für die eigentliche Bedeutung, ob es gleich leicht sein kann, daß Berglern ebenderselbe Scholiast verführt hat. Denn über die nächst vorhergehenden Worte *οὐκ ἐθ᾽ οὑτω ταυτ᾽ ἐχει* macht er folgende Glosse: *ὡς των Ἀθηναιων προτερον οὐχ ὁμοιως γεγυμνασμενων ἐν τοις ποιητικοις σοφισμοις.* Bergler hat also geglaubt, daß das folgende *ἐστρατευμενοι* hier durch *γεγυμνασμενοι* erklärt werde, und hierin hat er sich wohl geirret. Ich muß überhaupt anmerken, daß verschiedene Stellen in den Fröschen aus einer ge-

Was die Philologen von den dramatischen Richtern der alten Griechen gesammelt haben, ist sehr Weniges, und ich finde nicht, daß ein Einziger den Unterschied zwischen den komischen und tragischen auch nur vermuthet habe. n) Man wird also zufrieden sein müssen, wenn ich ihn nur einigermaßen erhärtet und ins Licht gesetzt habe. Genug, daß ich gegen den Herrn Kind Recht behalte, und daß *των τραγῳδων κρισις* nicht ein Wettstreit unter Tragödienspielern, sondern der Ausspruch, das Gericht bei einem solchen Wettstreite heißet, und daß dieses, nicht jener zum Andenken des Cimon's eingeführet und beibehalten worden. Herr Kind übersetzt ferner *κριτας μεν ουκ ἐκληρωσε* durch: er getraute sich nicht, die Richter zu ernennen. Getraute sich nicht? Ja freilich, wenn er sie hätte ernennen müssen. Aber ernennt man Die, über die man das

nauern Kenntniß der damaligen Umstände in Athen weit besser zu erklären sind, als es den alten und neuern Auslegern sie uns zu erklären gefallen hat. Keiner zum Exempel hat angemerkt, daß die ganze Parabasis des Chors zu Ende des zweiten Aufzuges auf die unglücklichen Befehlshaber gehet, welchen die Athenienser den Proceß machten, weil sie die Leichname der in dem arginusischen Treffen Gebliebenen wegen eines einfallenden Sturms nicht begraben lassen können. Die vornehmsten von ihnen waren bereits hingerichtet, und andere, denen man dabei weniger zur Last legen konnte, waren ohne Zweifel für *ἀτιμοι*, für unehrlich erkläret worden. Dieser Unehrlichen nun nimmt sich Aristophanes hier besonders an. Wenn man das weiß, so wird man sich nicht lange besinnen, wie eine zweifelhafte Stelle des Scholiasten daselbst eigentlich zu lesen sei. Aristophanes gedenkt nämlich eines gewissen Phrynichus, dem er das Unglück der gedachten Befehlshaber zuzuschreiben scheinet. Die Scholiasten können sich nicht vergleichen, was für ein Phrynichus hier gemeinet sei. Einer von ihnen aber sagt: *ἐγενετο δε στρατηγος, ἐφ᾽ οὑ πολλοι ἡμαρτον των τραγικων, και ἀτιμοι ἐγενοντο.* Nun hat Suidas an zwei verschiednen Orten diese Stelle des Scholiasten ausgeschrieben, unter *Φρυνιχος* nämlich und unter *παλαισμα.* Allein unter *Φρυνιχος* hat er anstatt *τραγικων*, *στρατηγων* gelesen. Welches von beiden ist nun richtig? Ganz gewiß das letztere. Denn wer hat jemals von tragischen Dichtern gehöret, die unehrlich geworden wären? Was konnten tragische Dichter begehen, diese Strafe zu verdienen? Wenn es noch komische gewesen wären! Aber unglücklicher Feldherren gedenkt die Geschichte wohl, die damals zum Theil in noch härtere Strafe fielen. Gleichwohl erkläret sich Küster in seiner Ausgabe des Suidas für *τραγικων*, und in seiner Ausgabe des Aristophanes ist er wenigstens unschlüssig, für welches von beiden er sich erklären soll. Und das blos, wie ich gewiß glaube, weil ihm der obige historische Umstand von den unglücklichen Feldherren nicht beigefallen ist.

n) *Joan. a Wower De polymathia*, cap. 16; *Vossius*, *Institution. poet.*, lib. II. cap. 12; *idem De imitatione*, cap. 11; *F. Rappoltus, Comment. in Horatium*, cap. 29 et 43.

Loos wirft? *Οὐκ ἀφηκεν αὐτους ἀπελθειν, ἀλλ᾽ ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι, δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαστον* heißt ihm: er ließ sie nicht wieder weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war. Daß sie die zehn Richter werden mußten? So waren schon vorher der tragischen Richter zehne? So wäre ja meine obige Erklärung unrichtig! Aber zum Glück, daß es Plutarch nicht sagt, daß es Herr Kind auch sonst nicht erweisen kann. Der Umstand *δεκα ὀντας* war nicht ein Umstand, ohne welchem sie nicht die Richter hätten werden können, sondern ein neuer Umstand, den man in der Folge zum Andenken dieser Begebenheit um so viel lieber beibehielt, je ansehnlicher das Gerichte dadurch ward. *Καθισαι* stehet hier auch nicht so gar vergebens, daß es der Uebersetzer hätte auslassen sollen. Denn wie Pollux sagt: o) *τοις μεν μουσικοις (ἀγωσι) κριται καθηνται, τοις δε γυμνικοις ἐφεστασι.*

Noch kann ich die Stelle des Plutarch's nicht verlassen. Ich habe oben (Seite 894) einen historischen Beweis versprochen, daß Aeschylus des Sophokles Lehrmeister nicht gewesen sei, und auf diese Stelle eben gründe ich ihn. Hier streiten Aeschylus und Sophokles mit einander; Sophokles, wie Plutarch weiter meldet, siegt, und Aeschylus wird so ungehalten darüber, daß er Athen verläßt. Wäre nun hier gar der Lehrmeister von seinem Schüler durch den ersten Versuch seines Schülers überwunden worden, würde das nicht ein Umstand gewesen sein, der die Begebenheit ungleich merkwürdiger, der den Sieg des Sophokles ungleich größer gemacht hätte? Und würde ihn Plutarch wohl anzumerken vergessen haben? Aber er sagt nichts davon, und sein Stillschweigen wird zu einem Beweise des Gegentheils.

Hier sollte ich diese Anmerkung schließen. Doch ich habe ihr noch einen wichtigen Zusatz zu geben, den ich in dem Texte nicht versprochen habe. Das einstimmige Zeugniß des Plutarch's und Eusebius wird durch ein drittes bestätiget, das, so viel ich weiß, zu diesem Zwecke noch von Niemanden angeführet worden. Ich meine eine Stelle bei dem ältern Plinius. Er redet in

o) Lib. III. cap. 30. p. m. 341.

58*

dem achtzehnten Buche seiner Naturgeschichte p) von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern und schließt: Hae fuere sententiae Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen, ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta, in fabula Triptolemo, frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canere candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele unsers Dichters die Rede, allein es stimmet die Epoche desselben mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, q) und da in eben diese Olympias, und zwar in das letzte Jahr, wie wir gesehen haben, auch das erste Trauerspiel Desselben fällt, so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind.

So ungezwungen sich dieses ergiebt, so sehr hat mich die Anmerkung befremdet, welche Harduin über die Stelle des Plinius macht. Er schreibt nämlich: Egit ergo Sophocles eam fabulam Olymp. LXXXVIII. anno quarto, aetatis suae vicesimo, si Suidae credimus. Obiit enim Alexander Olymp. CXX. anno primo, Olympiadibus Pliniano calculo computatis, urbis conditae 442. Vors Erste weiß ich nicht, wie Harduin sagen kann, Alexander sei in der hundertundzwanzigsten Olympias gestorben, da Josephus r) ausdrücklich sagt: *Ἀλεξανδρον τε τεθναναι παντες ὁμολογουσι ἐπι της ἑκατοστης τεσσερεςκαιδεκατης Ὀλυμπιαδος.* Vors Zweite würden hundertundfünfundvierzig Jahre, von der hundertundzwanzigsten Olympias zurückgerechnet, nicht die achtund-

p) Sect. 12. T. II. edit. Hard., p. 107.

q) Fabricius macht in dem Verzeichnisse der verlornen Trauerspiele des Sophokles unter *Τριπτολεμος* eben diese Berechnung, aber ohne im Geringsten für das erste Trauerspiel Desselben etwas daraus zu schließen.

r) Lib. I. *Contra Appionem.*

achtzigste, sondern die dreiundachtzigste Olympias geben. Vors Dritte würde Sophokles in der achtundachtzigsten Olympias nach dem Suidas nicht zwanzig, sondern einige sechzig Jahre gewesen sein; denn nach dem Suidas ist er in dem dritten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympias geboren. Und man glaube ja nicht, daß alle diese Unrichtigkeiten vielleicht mit der besondern Berechnung des Plinius (Pliniano calculo) bestehen könnten. Diese besondere Berechnung des Plinius betrifft blos das Jahr nach Erbauung der Stadt Rom, welches ihn Harduin in das vierte der neunten Olympias setzen läßt, anstatt daß es nach der gemeinen Rechnung in das vierte der sechsten fällt. Wenn also in der Anmerkung des Harduin's nicht alle Zahlen verdruckt sind, so muß er gar nicht nachgeschlagen, gar nicht gerechnet haben.

Die Anmerkung, welche der Pater über das Trauerspiel selbst macht, ist nicht minder seltsam: In ea fabula, sagt er, Ceres Triptolemum edocet, quantum terrarum necesse sit peragrari seminandis a se datis frugibus, Italiamque prae ceteris laudat. Vide *Dionys. Hal. lib. I. Antiq. Rom.* Sollte man aus diesen Worten nicht schließen, der Triptolemus des Sophokles müsse noch vorhanden sein, und das ganze Stück laufe auf weiter nichts als diesen Unterricht der Ceres hinaus? Der Pater redet seinem Währmanne ohne Ueberlegung nach. Denn Dionysius von Halicarnaß braucht am angezogenen Orte weiter nichts als diesen Umstand aus dem Triptolemus, und wenn er im Präsenti davon spricht, so ist es ganz etwas Anders, als wenn es Harduin thut.

(K)

Zugleich der Schauspieler — diese Gewohnheit ab.] Der ungenannte Biograph: *Καταλυσας την ὑποκρισιν του ποιητου δια την ἰδιαν ἰσχνοφωνιαν· παλαι γαρ και ὁ ποιητης ὑπεκρινετο.* Eine schwache Stimme war ein Fehler, der vor Alters einen Mann zum Schauspieler weit untauglicher machte als heut zu Tage, da wir jene großen Schauplätze nicht mehr zu füllen haben. Das Unvermögen hielt ihn also vom Theater zurück und nicht die Verächtlichkeit der Profession. Denn den Griechen war keine Geschicklichkeit verächtlich, die ihnen Vergnügen machte. So oft unser Dichter auch daher andere Talente zeigen konnte, auf welche seine schwache Stimme keinen Einfluß

hatte, bestieg er die Bühne; welches sich nicht undeutlich aus zwei Beispielen schließen läßt, die man uns ausdrücklich davon aufbehalten hat. In dem Thamyris nämlich ließ er sich auf der Zither hören, und in der Nausikaa zeigte er sich als Tänzer.

In dem Thamyris ließ er sich auf der Zither hören. Athenäus: [s]) *τον Θαμυριν διδασκων αὐτος ἐκιθαρισεν.* Und der ungenannte Biograph: *φασι δε, ὁτι και κιθαραν ἀναλαβων ἐν μονῳ τῳ Θαμυριδι ποτε ἐκιθαρισεν.* Thamyris war jener thracische Virtuose, *) der es wagen durfte, die Musen selbst zu einem Wettstreite aufzufordern. Er ward überwunden, und die Musen machten ihn zur Strafe seiner Vermessenheit blind. Das war der Inhalt des Sophokleischen Trauerspiels, und ohne Zweifel ließ sich der Dichter in der Person des Thamyris selbst auf der Zither hören. Nicht, daß er deswegen die ganze Rolle des Thamyris gespielt hätte; er hatte vielleicht nicht einmal nöthig, auch nur in die Zither zu singen. Denn dieser Thamyris, welchen Umstand uns der ältere Plinius [t]) von ihm aufbehalten hat, war der Erste, der die Zither als ein von der Stimme unabhängendes Instrument behandelte und sie, ohne darein zu singen, spielte. Hatte nun Sophokles diesen Umstand anzubringen gewußt, so konnte ihn seine schwache Stimme nicht hindern, Thamyris an derjenigen Stelle selbst zu sein, wo er ihn blos auf der Zither mit den Musen wetteifern ließ. Es würde sich mehr als Muthmaßungen hievon beibringen lassen, wenn das Stück itzt nicht unter die verlornen Stücke unsers Dichters gehörte. [u]) Da unterdessen auch solche Muthmaßungen weder ganz unangenehm, noch ganz unnütze sind, so erlaube man mir, noch einen andern Zug daraus muthmaßen zu dürfen. Diesen nämlich, daß die Bestrafung des Thamyris auf der

*) *Κεινῳ σοφιστῃ Θρῃκι*, sagt die Muse in dem Trauerspiele Rhesus von ihm, Z. 924.

---

s) Lib. I. p. m. 20.

t) Cithara sine voce cecinit Thamyras primus. *Natur. hist.* lib. VII. c. 57.

u) Casaubonus, Meursius, Fabricius finden in ihren Verzeichnissen der verlornen Stücken des Sophokles des Thamyris blos bei dem Athenäus, dem Pollux und dem ungenannten Biograph gedacht. Sie hätten anmerken sollen, daß auch Plutarch seiner nicht undeutlich gedenkt; in dem Buche nämlich, *Ὁτι οὐδε ζῃν ἐστιν ἡδεως κατ᾽ Ἐπικουρον* (p. m. 1093) führt er ein paar Zeilen des Sophokles an, die dem Zusammenhange nach nothwendig aus dem Thamyris sein müssen.

Bühne geschehen, daß er vor den Augen der Zuschauer blind geworden. Ich gründe meine Muthmaßung auf eine Stelle des Pollux, in die sich seine Ausleger gar nicht zu finden gewußt haben. Pollux x) gedenket verschiedener tragischen Masken, die von einer besondern Art gewesen, und sagt unter Andern, daß die Maske des Thamyris zweierlei Augen gehabt habe: *τον μεν γλαυκον ὀφθαλμον, τον δε μελανα.* Jungermann macht hierüber folgende offenherzige Anmerkung: Thamyri vero cur oculum glaucum et alterum nigrum in scena affingi ait? Constat quidem ex Apollodori lib. I., Thamyrin *περι μουσικης* cum Musis congressum: quem victum *των ὀμματων και της κιθαρῳδιας* illae *ἐστερησαν*. Sic itaque prorsus excaecarunt. Cur itaque discolori altero utro introducebatur oculo? Libenter nostram ignorantiam fatemur, quam ut diu taciti foveamus causae non est, cum sic forte nec ipsi, nec alii, qui juxta nos ignorant, edoceamur ab iis, qui sciunt. Daß auch ich itzt unter Denjenigen bin, die es wissen, habe ich vornehmlich dem Du Bos y) zu danken, und das Räthsel löset sich so auf. Die alten Schauspieler, wie bekannt, spielten in Masken, welche nicht allein das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten. Diese Masken hatten die Unbequemlichkeit, daß sie der Abänderungen nicht fähig waren, welche die abwechselnden Leidenschaften in den Zügen des Gesichts verursachen. Die kleinern von diesen Abänderungen waren für ihre Zuschauer zwar ohnedem verloren, indem diese größtentheils viel zu weit absaßen, als daß sie selbige auch auf einem wirklichen Gesichte hätten erkennen können. Die größern aber, welche dem Gesichte eine ganz andere Farbe, allen Muskeln desselben eine ganz andere Lage geben und von sehr Weitem zu erkennen sind, auch diese größern, sage ich, den Augen der Zuschauer verweigern, würde keine geringe Verkümmerung ihres Vergnügens und eine Vernachlässigung des sichersten Mittels, einen Eindruck auf sie zu machen, gewesen sein. Was thaten sie also? Eine Stelle des Quintilian z) kann es uns sehr deutlich lehren: In comoediis .... pater ille, cujus praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus

x) Lib. IV. c. 19. p. m. 434.

y) Du Bos, „Von den theatralischen Vorstellungen der Alten". Man sehe das Dritte Stück meiner Theatralischen Bibliothek, Seite 185 [oben S. 620 f.].

z) *Inst. orat.* lib. XI. cap. 3.

actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. „Die Maske“, sagt Quintilian, „desjenigen Vaters der in der Komödie bald linde bald strenge sein mußte, war getheilt; die eine Hälfte zeigte ein glattes, heiteres Gesicht, die andere ein finsteres, gerunzeltes Gesicht; war der Vater itzt linde, so wies der Schauspieler den Zuschauern die heitere Hälfte, und mußte er auf einmal streng und zornig werden, so wußte der Schauspieler eine so ungezwungene Wendung zu machen, daß der Zuschauer die finstere Hälfte zu sehen bekam.“ Wie es mit der Maske dieses Vaters war, so war es unfehlbar mit den Masken aller Personen, die in der Geschwindigkeit vor den Augen der Zuschauer ein verändertes Gesicht zeigen mußten und also nicht Gelegenheit hatten, hinter der Scene ihre ganze Maske zu verwechseln. Nun nehme man an, daß auch Thamyris in diesem Falle war, und die Worte des Pollux sind erklärt. Itzt war Thamyris noch sehend, und der Schauspieler zeigte diejenige Hälfte seiner Maske, die das schwarze Auge hatte. Nun sollte er auf einmal blind werden, und der Schauspieler wandte sich so geschickt, daß plötzlich die Zuschauer die andere Hälfte, welche das glauche Auge (*γλαυκον ὀφθαλμον*) hatte, erblickten. Denn *γλαυκον ὀφθαλμον* ist hier nichts Anders als ein Auge, das mit einem *γλαυκωμα* behaftet scheinet, und Glaukoma, wie bekannt, ist diejenige Krankheit des Auges, welche unsere Augenärzte den blauen oder grünen Staar nennen. Das merklichste und augenscheinlichste Zeichen der Blindheit, welches die Skeuopöie nur immer wählen konnte! — Ich komme auf den Sophokles zurück. In dem Thamyris also ließ er sich auf der Zither hören; und der ungenannte Biograph setzt hinzu: *ὁθεν και ἐν τῃ ποικιλῃ στοᾳ μετα κιθαρας αὐτον γεγραφθαι φασι*, „daher sei er, wie man sagt, in der Stoa poecile mit der Zither gemalt worden“. Was diese Stoa für ein Gebäude gewesen, wie sie vorher geheißen, wo sie gestanden, aa)

aa) Menage (in *Diogenis Laertii lib. VII.* segm. 5) merkt aus dem Lucian an, daß diese Stoa auf dem Marktplatze gelegen. Ich bediene mich dieser Bemerkung, die Verse des Melanthius beim Plutarch (im Leben Cimon's, S. 481) daraus zu erläutern, wo gesagt wird, daß Polygnotus unentgeltlich

— — — *Θεων ναους ἀγοραν τε*
Κεκροπιαν — — — — —

ausgeschmückt habe. Wie man einen Marktplatz mit Gemälden ausschmücken könne, ist nicht wohl zu begreifen. Es sind also hier die öffentlichen Gebäude auf diesem Marktplatze und besonders die gedachte Stoa zu verstehen.

das ist gnugsam bekannt. Sie hatte ihren Beinamen poecile, die bunte, von den Gemälden erhalten, mit welchen sie vornehmlich Polygnotus ausgezieret hatte. [bb]) Diese Gemälde stellten die Götter und Helden der Athenienser vor, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Polygnotus, der kein gedungener Künstler war, sondern blos um die Ehre arbeitete, auch noch lebenden verdienten Männern die Schmeichelei werde gemacht haben, ihre Bildnisse mit anzubringen. Dem ohngeachtet aber ist wohl schwerlich das Bildniß des Sophokles von der Hand dieses Künstlers gewesen. Ich schließe dieses aus folgendem Umstande, den uns Plutarch aus der scandalösen Chronike der damaligen Zeit aufbehalten hat. [cc]) Polygnotus liebte die Elpinice, die Schwester des Cimon's, und ohne Zweifel war seine Liebe eben in dem stärksten Feuer, als er die Trojanerinnen in der gedachten Stoa malte; denn Einer von ihnen, der Laodice, gab er das Gesicht seiner Geliebten. Wird Elpinice damals schon alt, schon verheirathet gewesen sein? Schwerlich wohl. Aber zu der Zeit, als Sophokles, mit durch den Ausspruch ihres Bruders, für sein erstes Trauerspiel den Preis erhielt, muß sie schon Beides gewesen sein, wenn man sie auch noch so viel jünger als den Cimon annimmt. Und folglich malte Polygnotus die gedachte Stoa zu einer Zeit, als Sophokles noch gar nicht bekannt sein konnte, als wenigstens seine tragischen Verdienste noch nicht so festgestellet sein konnten, daß sie diese öffentliche Ehre verdient hätten. Vielleicht also war sein Bildniß von dem Mikon, von welchem es aus dem ältern Plinius bekannt ist, daß ihm die Athenienser nach dem Polygnot einen Theil dieser Stoa auszumalen gaben.

In der Nausikaa zeigte sich Sophokles als Tänzer. Athenäus: [dd]) *ἀκρως δε ἐσφαιρισεν, ὁτε την Ναυσικααν ἐθηκε.* Ich sage, er zeigte sich als Tänzer, und die Worte meines Währmanns scheinen eigentlich doch weiter nichts zu sagen, als daß Sophokles in der Nausikaa den Ball vortrefflich geschlagen: *ἀκρως ἐσφαιρισεν.* Allein die Sphäristik oder das Ballschlagen und alle verschiedne Arten desselben war bei den Alten ein Theil der Orchestik, als welche alle körperliche Uebungen in sich begriff, wo die Bewegungen nach einer gewissen

bb) *C. Plinius, Natur. histor.* lib. XXXV. 35.
cc) Im Leben Cimon's, S. 480.
dd) Lib. I. p. m. 20.

Eurhythmie, nach dem Tacte geschehen mußten. Das ist zu bekannt, als daß ich mich dabei aufhalten sollte. Die Frage wird also nur hier sein: Was war das für ein Stück, in welchem Ball gespielt ward? Wer seinen Homer inne hat, dem kann unmöglich die Tochter des Alcinous, des Königs der Phäacier unbekannt sein.[ee]) Ulysses war an das Ufer von Scheria geworfen; hier lag der Unglückliche und schlief. Indeß erhob sich Minerva in den Palast des Alcinous und gab der schönen Nausikaa ein, mit ihren Gespielinnen und Mägden nach dem Meere zu gehen, um da ihre Kleider zu waschen. Denn an sie sollte sich Ulysses zuerst wenden, sie sollte ihm den Weg zur Gunst ihres Vaters bahnen. Sie kommen also, waschen ihr Geräth und trocknen es auf dem Ufer, und indem es trocknet, baden und salben sie sich und lagern sich, zu essen, und stehen auf, zu spielen. Und was spielten sie?

Σφαιρῃ ται ἀρ᾽ ἐπαιζον, ἀπο κρηδεμνα βαλουσαι,
Τῃσι δε Ναυσικαα λευκωλενος ἠρχετο μολπης. [ff])

Sie schlagen Ball, und Nausikaa selbst macht den Anfang. Nun will Minerva, daß Ulysses erwache. Die Prinzessin wirft; der Ball nimmt einen falschen Flug; er fällt in einen tiefen Graben; die Mägde schreien, und Ulysses erwacht. Er entschließt sich kurz, auf das Geschrei zuzugehen. Aber er ist nacket, splitternacket, und es war ein weibliches Geschrei! Was thut der Mann, dem nie in der Noth ein weiser Rath gebrach?

Ἐκ πυκνης δ᾽ ὑλης πτορθον κλασε χειρι παχειῃ
Φυλλων, ὡς ῥυσαιτο περι χροϊ μηδεα φωτος.
Βη δ᾽ ἰμεν, ὡςτε λεων ὀρεσιτροφος, ἀλκι πεποιθως,
Ὁςτ᾽ εἰσ᾽ ὑομενος και ἀημενος, ἐν δε οἱ ὀσσε
Δαιεται· αὐταρ ὁ βουσιν ἐπερχεται, ἠ ὀϊεσσιν
Ἠε μετ᾽ ἀγροτερας ἐλαφους· κελεται δε ἑ γαστηρ,
Μηλων πειρησοντα και ἐς πυκινον δομον ἐλθειν.

ee) S. das sechste und die folgenden Bücher der Odyssee.

ff) Die Frau Dacier übersetzt diese Stelle: Le repas fini, elles quittent toutes leurs voiles et commencent à jouer toutes ensemble à la paume. *Nausicaa se met ensuite à chanter.* Sie höret also die Nausikaa singen, wo ich sie nur tanzen sehe. Sie hat aus der Acht gelassen, daß *μολπη* nicht blos cantus, sondern ebenso oft tripudium, saltatio heißt, wegen des beiden gemeinschaftlichen Tacts. *Ἠρχετο μολπης* heißt daher hier weiter nichts als: sie fing das Spiel an. Ich finde, daß Burette, in seiner Abhandlung von der Sphäristik der Alten (Mémoires de littérature des inscriptions et b. l., T. I.

Welch ein Gemälde! Welch eine Vergleichung! gg) So kömmt der nackte, fürchterliche Mann auf sie zu.[1]) Die Mädchen schreien und fliehen. Die einzige Nausikaa bleibt stehen und erwartet ihn, und so weiter. — Aber was sind das für Auftritte für ein

p. 155), den nämlichen Fehler macht. Denn er übersetzt: pendant que la princesse de son côté les animoit par son chant.

gg) Man erlaube mir über dieses Gleichniß, das ich für eines der schönsten im Homer halte, eine kleine Ausschweifung. Es hat seine Tadler gefunden, aber seine Vertheidiger scheinen mir den rechten Punkt nicht getroffen zu haben. Man lese nur, was Clarke in seiner Ausgabe darüber anmerkt. Fuerunt qui Ulyssem hoc loco, viribus defectum, procellaque paene enecatum, leoni fero parum apte comparari crediderint. *Eustathius* vim similitudinis in eo consistere existimat, quod Ulysses puellis Nausicaae comitibus haud minus quam leo terribilis apparuerit. *Ὁτι τον Ὀδυσσεα*[1]) *γυμνον ὀντα και δυςπροςιτον δια τουτο φανηναι μετα βλοσυροτητος μελλοντα ταις κοραις, λεοντι παραβαλλει, εἰπων· „Βη δ᾽ ἰμεν, ὡςτε λεων“ κ. τ. λ. Εἰτα δεικνυς ὡς οὐ προς την Ὀδυσσεως ἀνδριαν ἡ παραβολη, ἀλλα προς την ἐκπληξιν, ἡν ἐξ αὐτου αἱ γυναικες ἐπαθον, ἐπαγει·* (v. 137) *„Σμερδαλεος δ᾽ αὐτῃσι φανη“* etc. — Domina *Dacier* leoni eum ideo comparari arbitratur, quia audito puellarum strepitu, hominibusne mitibus an crudelibus occursurus esset, ignarus, ex arbusto nudus animoque intrepido egrederetur. Mihi in eo potius consistere videtur comparationis vis, tum quod Ulysses mari humidus, totusque spuma foedatus, leoni agresti procellisque afflicto, *„Ὁςτ᾽ εἰσ᾽ ὑομενος και ἀημενος“*, similis dicatur; tum quod necessitate coactus (v. 136) ex arbusto puellis timidis sese nec opinato ostenderit ipsisque (uti observat *Eustathius*) fugam et terrorem haud minorem, quam leo ferus ovibus aut hinnulis imbecillibus incusserit. — Recht gut; alle die verschiedenen Aehnlichkeiten, welche die Dacier, Eustathius und Clarke angeben, sind augenscheinlich; wird aber dadurch jene Unähnlichkeit gerettet, welche die Tadler zwischen einem abgematteten, wehr- und waffenlosen Manne und einem Löwen finden, der sich auf seine Stärke verläßt, *„ἀλκι πεποιθως“*? — Es ist wahr, Homer verliebt sich oft ein Wenig in seine Gleichnisse und malt sie nicht selten mit Zügen aus, die sich auf das Verglichene nicht anwenden lassen und nur das Bild lebhafter und individueller zu machen dienen. Kann das aber der Fall hier sein? Mit nichten. Denn wahre Unähnlichkeiten müssen dergleichen beiläufige Züge nie werden. Ich erinnere mich daher mit Vergnügen einer Stelle des Themistius, der auch diesem Tertio der Vergleichung eine ganz vortreffliche Wendung zu geben gewußt hat. Er sagt nämlich: „Allerdings ist der abgemattete, wehr- und waffenlose Ulysses auch itzt noch ein Mann, der sich auf seine Stärke verläßt. Nur ist die Stärke des Ulysses nicht die körperliche Stärke eines Achilles, sondern sie beruht in seiner Klugheit, in seiner Beredsamkeit. Diese hatte er in keinem Schiffbruche verlieren können, und auf diese verließ er sich. *Ἡ δε ἀλκη ἠν ἀρα ὁ λο-*

1) 1) Bis hieher (S. 112 des Originals) ward 1760 gedruckt; das Folgende (S. 113 ff. d. Orig.) fügte J. J. Eschenburg 1790 aus Lessing's Papieren hinzu. Vgl. darüber die Vorbem. des Herausg. auf S. 863 ff. — A. d. H.

Trauerspiel? „Sophokles“, sagt die Frau Dacier, [hh]) „hatte aus diesem Homerischen Stoffe eine Tragödie gemacht, die sehr wohl aufgenommen ward. Ich wünschte, daß uns die Zeit dieses Stück aufbehalten hätte, damit wir sehen könnten, wie weit es die Kunst mit einem solchen Stoffe bringen kann.“ Ich wünschte es gleichfalls. Aber würde es wohl auch eine wirkliche Tragödie sein? Ich glaube schwerlich; sondern es würde allem Ansehen nach ein satyrisches Drama sein. Ich kann zwar nicht sagen, daß es als ein solches von den alten Schriftstellern, die seiner gedenken, angeführt werde; aber der komisch-tragische Inhalt ist allzu sehr für meine Muthmaßung, von welcher ich finde, daß sie auch die Muthmaßung des Casaubonus gewesen ist. [ii]) Die Odyssee war überhaupt eine reiche Vorrathskammer für die satyrischen Schauspiele. Das einzige Stück, welches uns von dieser Gattung übrig geblieben ist, des Euripides Cyklops, ist, wie bekannt, gleichfalls daraus entlehnt. Der Charakter des Ulysses selbst machte ihn zu einer

γος, ὃν ἀφελεσθαι μονον το δαιμονιον οὐκ ἐξισχυσε· καιτοι τα χρηματα γε ἀφελομενον, και τας ναυς, και τους στρατιωτας, και νη Δια γε τον χιτωνα το τελευταιον· ἐν οἱς οὐκ ἠν ἡ δυναμις ἡ Ὀδυσσεως· τη γουν ἀλκη ἐπεποιθει, και ἐκεινων ἀπολωλοτων.“ Es steht diese Stelle zu Ende seines *Προτρεπτικου εἰς φιλοσοφιαν* (edit. *Harduin.* p. 309) und verdient bei dieser Stelle Homer's vor allen andern angezogen zu werden.

hh) In den Anmerkungen zu ihrer Uebersetzung: Sophocle avoit fait une tragédie sur ce sujet d'Homère, qu'il appelloit *Πλυντριας*, et où il représentoit Nausicaa à ce jeu. Cette pièce réussit fort. Je voudrois bien que le tems nous l'eût conservée, afin que nous vissions ce que l'art pouvoit tirer d'un tel sujet. Die *Πλυντριαι* oder Wäscherinnen des Sophokles werden vom Pollux angeführt, und es ist allerdings aus diesem Titel zu schließen, daß der Inhalt die Geschichte der Nausikaa gewesen, und daß es vielleicht „Nausikaa oder die Wäscherinnen“ geheißen habe, dergleichen doppelte Titel bei den Alten nichts Seltenes sind. Dem ungeachtet würde die Frau Dacier besser gethan haben, es hier unter seinem gewöhnlichen Titel, Nausikaa, anzuführen. Woher sie den Umstand hat, daß es viel Beifall gefunden, kann ich nicht sagen. Ich fürchte, es ist ein bloßer Zusatz ihrer gütigen Vermuthung, den ich unterdeß ebenso wenig zu bestätigen als zu bestreiten Lust habe.

ii) „*Ναυσικαα* — — tota fuit Homerica et satyricis dramatibus annumeranda judice *Casaubono*,“ sagt Fabricius in seinem Verzeichnisse der verlornen Stücke des Sophokles. Es muß sich dieses auf eine Stelle des Casaubonus in seinen Anmerkungen zum Athenäus beziehen; denn in seinem Buche De poesi satyrica erwähnt er der Nausikaa unter den satyrischen Stücken des Sophokles nicht.

satyrischen Person sehr bequem. Ich setze voraus, daß meinen Lesern das Wesen dieses Drama bekannt ist, von welchem wohl zu wünschen wäre, daß es ein Genie unter uns ganz wiederherstellen wollte. Die Tragikomödie war in dieser Absicht ein sehr mißlungener Versuch.

(L)

Er machte in seiner Kunst verschiedne Neuerungen, deren zum Theil Aristoteles gedenkt.] *Πολλα ἐκαινουργησεν ἐν τοις ἀγωσι.* Es ist hier nicht von denen Verbesserungen die Rede, durch die Sophokles die Tragödie selbst ihrem Wesen und ihrer Vollkommenheit näher brachte, sondern blos von den Neuerungen und Zusätzen, die er in der Kunst, sie aufzuführen, machte. Und die Geschichte dieser Kunst faßt Aristoteles im vierten Capitel seiner „Dichtkunst“ in folgender Beschreibung kürzlich zusammen: *Και πολλας μεταβολας μεταλαβουσα ἡ τραγῳδια ἐπαυσατο, ἐπει ἐσχε την ἑαυτης φυσιν. Και το τε των ὑποκριτων πληθος, ἐξ ἑνος εἰς δυο πρωτος Αἰσχυλος ἠγαγε, και τα του χορου ἠλαττωσε, και τον λογον πρωταγωνιστην παρεσκευασε· τρεις δε και σκηνογραφιαν Σοφοκλης.* Den besten Commentar über diese Worte des Aristoteles giebt eine Stelle des Diogenes Laertius, wo er die Geschichte der Weltweisheit mit der Geschichte der Tragödie vergleicht: *ὡςπερ δε το παλαιον ἐν τη τραγῳδιᾳ προτερον μεν μονος ὁ χορος διεδραματιζεν, ὑστερον δε Θεσπις ἑνα ὑποκριτην ἐξευρεν ὑπερ του διαναπαυεσθαι τον χορον, και δευτερον Αἰσχυλος, τον δε τριτον Σοφοκλης, και συνεπληρωσαν την τραγῳδιαν, οὑτως και της φιλοσοφιας κ. τ. λ.* Der Verstand von beiden Stellen ist dieser. Anfangs war die Tragödie nichts als Gesang verschiedener Loblieder zu Ehren des Bacchus. Damit der Chor, welcher diese Lieder sang, manchmal ruhen und Athem schöpfen könnte, fiel Thespis darauf, eine interessante Begebenheit dazwischen von Einem aus der Bande erzählen oder vorstellen zu lassen. Aeschylus verwandelte diese Erzählung und Vorstellung, die von einer einzigen Person geschah, in ein ordentliches Gespräch, indem er eine zweite Person hinzufügte, unter die sich nunmehr die Geschichte vertheilte, obgleich nothwendig die eine Person mehr Antheil an der Handlung haben mußte als die andre. Der Schauspieler, welcher die Rolle der Hauptperson spielte, hieß *πρωταγωνιστης*, so wie der andre *δευτεραγωνιστης*. Es war aber darum nicht noth-

wendig, daß das ganze Drama nicht mehr als zwei Personen haben mußte; denn der Deuteragonist konnte derselben gar wohl mehr als eine vorstellen, wenn sie nur nicht mit einander zugleich erscheinen durften. Aber mit einander zusammen sprachen in dem ganzen Drama deren nicht mehr als zwei. Endlich fand Sophokles, daß auch dieses noch zu einförmig war. Er fügte also die dritte Person hinzu, welche τριταγωνιστης hieß.*)

Dieser τριταγωνιστης ist also die erste Neuerung, die dem Sophokles in der obigen Stelle des Aristoteles zugeschrieben wird. Es äußern sich aber hiebei verschiedene Schwierigkeiten und Widersprüche. Wir wollen zuerst den Barnesius (im Leben des Euripides vor s. Ausgabe, S. XXXVI) hören: Nam licet *Aeschylus* in principio *Promethei* sui *Robur* et *Vim* et *Prometheum* et *Vulcanum* simul inducat, non ibi nisi duo tantum personae loquuntur, hoc est *Robur* et *Vulcanus;* nec enim *Prometheus* prius loqui incipit, quam ceteri illi opere absoluto abierint et priori scenae finem fecerint. Es wäre gut, wenn es keinen andern Auftritt von drei Personen beim Aeschylus gäbe als diesen. Allein man höre den Dacier (in seinen Anmerkungen über das vierte Capitel der Aristot. Dichtk.), welcher ohne Zweifel den Aeschylus besser gelesen hatte: Ce qu'Aristote dit ici, que Sophocle ajouta un troisième acteur aux deux d'Eschyle, pourroit faire croire qu'il n'y a jamais eu que deux acteurs dans les pièces de ce dernier; cependant dans une scène de ses Coëphores on voit Oreste, Pylade et Clytemnestre parler ensemble, et dans une autre de ses Eumenides on voit Minerve, Oreste et Apollon. Il est vrai, que l'un des trois dit peu de chose; mais cela suffit pour faire voir qu'Eschyle n'a pas entièrement ignoré, que la scène pouvoit souffrir trois acteurs différents du choeur. Comment donc Aristote peut-il attribuer cette invention à Sophocle? Seroit-ce parceque Sophocle s'en sert plus ordinairement? Je ne sçaurois le croire. Quand Eschyle fit ses Coëphores et ses Eumenides, il y avoit plus de douze ans qu'il voyoit des pièces de Sophocle, où il prit ce troisième acteur que Sophocle avoit ajouté.

Das läßt sich hören. Dem ungeachtet wollte ich lieber seinen ersten Grund annehmen, nämlich, daß Sophokles deswegen

*) Hiezu brauchten keine besondre Leute zu sein, und Demosthenes wirft es dem Aeschines mehr als einmal vor, daß er in seiner Jugend diese dritten Rollen gespielt habe. — Unmöglich kann aber Gyraldus gewußt haben, was τριταγωνιστης heiße, wenn er schreibt: Tres autem histriones primus So-

der Erfinder des dritten Schauspielers genannt werde, weil er sich dessen in allen Stücken bediente, was beim Aeschylus nur ein seltener Fall war.

Denn es muß schon bei den Alten selbst streitig gewesen sein, ob man diese Erfindung dem Aeschylus oder dem Sophokles zuschreiben solle. Ein altes Leben des Erstern, welches Robortellus seiner Ausgabe vorgesetzt hat, sagt ausdrücklich, die Einführung des dritten Schauspielers sei vom Aeschylus geschehen. Ja, noch mehr, Aristoteles selbst muß sich an einer andern Stelle für den Aeschylus hierin erklärt haben. Denn wenn Themistius*) in seiner Rede *Ὑπερ του λεγειν, ἡ πως τῳ φιλοσοφῳ λεκτεον* beweisen will, daß nicht alle Neuerungen zu verwerfen sind, weil alle Künste und Wissenschaften nach und nach erfunden worden, so nimmt er unter Andern auch ein Beispiel von der Tragödie her: *Ἀλλα και ἡ σεμνη τραγῳδια μετα πασης ὁμου της σκευης, και του χορου, και των ὑποκριτων, παρεληλυθεν εἱς το θεατρον· και οὐ προσεχωμεν Ἀριστοτελει, ὁτι το μεν πρωτον ὁ χορος εἰςιων ᾐδεν εἰς τους θεους· Θεσπις δε προλογον τε και ῥησιν ἐξευρεν· Αἰσχυλος δε τριτον ὑποκριτην και ὀκριβαντας· τα δε πλειω τουτων Σοφοκλεος ἀπηλαυσαμεν και Εὐριπιδου.*

(M)

Zum Theil Suidas.] Dieser sagt vom Sophokles: *Οὑτος πρωτος τρισιν ἐχρησατο ὑποκριταις, και τῳ καλουμενῳ τριταγωνιστῃ· και πρωτος τον χορον ἐκ πεντεκαιδεκα εἰςηγαγε νεων, προτερον δυωκαιδεκα εἰςιοντων. — — Και αὐτος ἠρξε του δραμα προς δραμα ἀγωνιζεσθαι· ἀλλα μη τετραλογιαν.* Ich verweile itzt nur bei dieser letzten Neuerung des Sophokles in seiner Kunst: „Er fing es zuerst an, daß Drama gegen Drama um den Preis stritt, und nicht die ganze Tetralogie."

Die tragischen Dichter stritten damals beständig mit vier Stücken zugleich um den Preis, wovon das letzte beständig ein satyrisches Stück war. Und diese vier Stücke zusammen hießen eine Tetralogie. So erzählt z. E. Aelianus (l. II. c. 8), daß in der einundneunzigsten Olympiade Xenokles (den Ari=

phocles instituisse perhibetur, et eam, quae *τριταγωνιστῃ* dicitur. Er scheint die Worte des Suidas übersetzt zu haben, aber woher er das Femininum *τριταγωνιστῃ* hergenommen hat, das mag Gott wissen.

*) *Edit. Harduin.* p. 316.

stophanes in seinen Fröschen anstichte, und von welchem der Scholiast daselbst anmerkt, daß er ein schlechter Poet gewesen sei, welcher der Allegorie gar zu sehr nachgehangen habe) mit dem Euripides um den Preis gestritten. Xenokles habe den ersten Preis erhalten durch seinen Oedipus, Lykaon, Bacchä und das satyrische Stück Athamas, Euripides aber den zweiten durch seinen Alexander, Palamedes, die Trojaner und das satyrische Stück Sisyphus. — Aelianus wundert sich hierüber und sagt, daß die Richter entweder unwissend oder bestochen gewesen sein müßten, welches Beides den Atheniensern keine Ehre macht.

Wenn Fabricius (*Biblioth. Gr.* l. II. c. 19) unter dem Xenokles dieses Streites gedenkt, so schreibt er: cum Euripide certavit Olympiade LXXXI, und beruft sich auf den Aelian. Er muß aber in der Geschwindigkeit nur die lateinische Uebersetzung angesehen haben, welche prima supra octogesimam hat. Denn im Texte steht: *κατα την πρωτην και ἑκτην Ὀλυμπιαδα*, und es ist ausgemacht, daß anstatt *ἑκτην*, *ἐννενηκοστην* zu lesen sei, wie Scheffer bei dieser Stelle bemerkt.

Diogenes Laertius sagt in dem Leben des Plato (l. III. §. 35), wenn er von dessen Dialogen und ihrer Eintheilung redet: *Θρασυλος δε φησι και κατα την τραγικην τετραλογιαν ἐκδουναι αὐτον τους διαλογους· οἱον ἐκεινοι τετρασι δραμασιν ἠγωνιζοντο, Διονυσιοις, Ληναιοις, Παναθηναιοις, Χυτροις, ὡν το τεταρτον ἠν σατυρικον. Τα δε τετταρα δραματα ἐκαλειτο τετραλογια.* Es scheint also, daß es deswegen allezeit vier Stücke waren, weil sie an den vier hier genannten Festen gespielt wurden. Dies ist auch die Meinung des Casaubonus (De poes. satyr., l. I. c. 5), der daselbst überhaupt von den Tetralogien nachzulesen ist.

Sophokles aber muß diese Veränderung entweder sehr spät gemacht haben, oder sie muß nicht allen tragischen Dichtern zu Gute gekommen sein, wie das Exempel des Euripides in der obigen Stelle Aelian's und das Beispiel des Plato beweiset, von welchem eben der Schriftsteller (l. II. c. 30) sagt, daß er gleichfalls mit einer ganzen Tetralogie um den Preis streiten wollte: *Ἐπεθετο οὐν τραγῳδιᾳ, και δη και τετραλογιαν εἰργασατο. Και ἐμελλεν ἀγωνιεισθαι, δους ἠδη τοις ὑποκριταις τα ποιηματα.* — Von dem Sohne des Euripides sagt der Scholiast des Aristophanes über die Frösche, V. 67: *Οὑτω δε και αἱ διδασκαλιαι φερουσι, τελευτησαντος Εὐριπιδου,*

τον υἱον αὐτου δεδιδαχεναι ὁμωνυμως ἐν ἀστει Ἰφιγενειαν την ἐν Αὐλιδι, Ἀλκμαιωνα, Βακχας. Dies war ohne Zweifel eine Trilogie, oder vielmehr eine Tetralogie, von welcher das satyrische Stück hier nur weggelassen ist. — Auch vom Philokles, der, nach dem Suidas, nach dem Euripides lebte, führt eben der Scholiast des Aristophanes eine Tetralogie an: ἐν τῃ Πανδιονιδι τετραλογιᾳ. Obgleich dies damit nicht übereinzustimmen scheint, wenn Aristides sagt, Philokles habe den Preis gegen den Sophokles gewonnen.

Vielleicht also, daß nach dem Sophokles mit Tetralogien gegen Tetralogien gestritten wurde. Nimmt man diese Meinung an, so lassen sich viele Dinge vergleichen, die man sonst wohl unverglichen lassen muß. Z. E. Euripides soll nach dem Varro fünfmal, nach dem A. Gellius funfzehnmal den Preis gewonnen haben. Da wäre dann kein Widerspruch. Varro würde fünf Trilogien gemeint haben, und Gellius hätte die einzelnen Stücke derselben gezählt.*)

Wider diese Meinung scheint die Tetralogia Orestia des Aeschylus zu sein, deren Aristophanes in den Fröschen, V. 1155, gedenkt. Der ungenannte Verfasser der Beschreibung von den Olympiaden sagt indeß, daß diese Tetralogie in dem zweiten Jahre der achtzigsten Olympias den ersten Preis erhalten habe. Damals aber war Aeschylus schon todt, und es war eins von denen Stücken, die nach seinem Tode aufs Theater gebracht werden durften. Der Scholiast sagt von dem Agamemnon, welches das erste Stück in dieser Tetralogie ist, das Nämliche.

Sie wäre meiner Meinung also nicht zuwider, aber wohl eine andre, von welcher der Ungenannte unter der sechsundsiebenzigsten Olympiade beim vierten Jahre sagt: Αἰσχυλος τραγῳδος ἐνικα Φινει, Περσαις, Γλαυκῳ Ποτνιει, Προμηθει.

(N)

Zum Theil der ungenannte Biograph.] Ueber die Neuerungen, die Sophokles in seiner Kunst machte, drückt sich dieser Ungenannte so aus: „Er lernte die tragische Dichtkunst vom Aeschylus und erfand viel Neues in der Vorstellung. Erstlich schaffte er es ab, daß der Dichter selbst sein Stück spielte (welches ehedem gewöhnlich war), weil er selbst eine allzu schwache

*) Vgl. Bayle im Art. Euripides.

Stimme hatte. Ferner vermehrte er die Personen des Chors von zwölf Personen auf funfzehn und erfand den dritten Schauspieler. Man sagt auch, daß er selbst einmal die Zither genommen und in dem Stücke Thamyris darauf gespielt habe; daher er denn auch in der bunten Galerie*) mit der Zither gemalt worden. Satyrus sagt, daß er auch den krummen Stab erfunden habe. Desgleichen sagt Istrus, daß er die weißen Stiefeln erdacht habe, welche sowohl die Schauspieler als die Personen des Chors tragen."

Was hier durch krummen Stab übersetzt ist, heißt im Griechischen *καμπυλη βακτηρια.* — *Καμπυλη*, sagt Stephanus, heiße auch der krumme Stab, dessen sich die Jäger bedienen. *Βακτηρια* ist einerlei mit *το βακτρον*, baculus, scipio. Das Letztere kommt sehr oft in des Euripides Phönicierinnen vor, wo der blinde Oedipus viel von seinem Stabe spricht, als V. 1710. 11:

Ποθι γεραιον ἰχνος τιθημι;
Βακτρα προςφερ' ὠ τεκνον.

Auch *βακτρευμα* kommt dort V. 1534. 35. vor, welches das Stützen auf dem Stabe bedeutet:

Τι μ' ὠ παρθενε βακτρευμασι τυφλου
Ποδος ἐξαγαγες εἰς φως;

Julius Pollux, B. IV. Cap. 18, *περι ὑποκριτων σκευης*, sagt von der Kleidung alter, bejahrter Personen: *γεροντων δε φορημα· καμπυλη, φοινικις, ἡ μελαμπορφυρον ἱματιον, φορημα νεωτερων· πηρα, βακτηρια.* So ist die Stelle in der neuen Ausgabe des Hemsterhuis abgedruckt, und die lateinische Uebersetzung dabei ist: Senum autem indumentum vestis est retorta, purpurea, vel nigra aliqua. Purpurea vestis juniorum indumentum est. — *Φοινικις* wird durch vestis phoenicei coloris erklärt. Diese phönicische Farbe aber wird von dem Purpur bei den Alten allezeit auf das Deutlichste unterschieden. Ich tadle also zuerst an dieser Uebersetzung, daß sie Beides durch purpureus gegeben. Die Lacedämonier trugen *φοινικιδες* im Kriege, damit das Blut nicht so zu sehen sein sollte. Die phönicische Farbe war also ohne Zweifel dunkelroth. — Vielleicht zwar, wie mir es itzt wahrscheinlicher wird, ist es umgekehrt. Denn Plinius sagt (l. IX. c. 38), daß die Purpurfarbe ni-

*) *Ποικιλη στοα* hieß einer von den bedeckten Gängen wegen der daselbst befindlichen vielen Gemälde. [S. oben S. 920.]

gricans aspectu sei, und Gellius (l. II. c. 26) giebt der phönicischen Farbe exuberantiam splendoremque ruboris. — Was heißt aber vestis *retorta*? Was kann καμπυλη sein, wenn es von einem Kleide gesagt wird? — Kurz, καμπυλη gehört zu βακτηρια. Und Pollux selbst verbindet Beides an einem andern Orte (l. X. §. 173), wo er sagt, daß βακτηρια περσις so viel sei als βακτηρια καμπυλη.

(O)

Darin kommen die Zeugnisse der Alten alle überein, daß Sophokles von den Atheniensern zum Feldherrn sei ernennet worden. Aber wenn dieses geschehen sei und in welchem Kriege, wider wen dieser Krieg geführt sei, darin gehen sie sehr von einander ab.

Der ungenannte Biograph sagt: „Die Athenienser erwählten ihn in seinem fünfundsechzigsten Jahre zum Feldherrn, sieben Jahr vor dem peloponnesischen Kriege, in dem Feldzuge wider Anäa."

Ein andrer Ungenannter, von welchem wir eine Beschreibung der Olympiaden haben, sagt in derselben unter dem dritten Jahre der fünfundachtzigsten Olympiade fast mit den nämlichen Worten: „In dieses Jahr fällt der Krieg der Athenienser wider Anäa, in welchem der Tragödienschreiber Sophokles zum Feldherrn erwählt ward."

Nun nahm der peloponnesische Krieg in dem zweiten Jahre der siebenundachtzigsten Olympiade seinen Anfang, und das siebente Jahr vor diesem Kriege wäre das gedachte dritte der fünfundachtzigsten Olympiade. Dieses Datum also könnte wegen des doppelten Zeugnisses kaum in Zweifel gezogen werden. Allein wenn es damit seine Richtigkeit hat, so ist doch das nicht der Fall, daß Sophokles damals bereits fünfundsechzig Jahr alt gewesen sei. Denn da der ungenannte Biograph das zweite Jahr der einundsiebenzigsten Olympiade zu seinem Geburtsjahr annimmt, so ist bis auf das siebente Jahr vor dem peloponnesischen Kriege nur eine Zeit von einigen funfzig Jahren verflossen. Vielleicht hat der Ungenannte auch wirklich anstatt ἑξηκοντα πεντε, πεντηκοντα πεντε schreiben wollen, welches so ziemlich eintreffen würde.

Doch auch mit diesem siebenten Jahre vor dem peloponnesischen Kriege, glaubt Petit,*) müsse es seine Richtigkeit nicht

*) *Miscellaneor.* lib. III. c. 18.

haben, wenn man anders dem Plutarch glauben dürfe. Dieser sagt nämlich in dem Leben des Perikles, wenn er von den scharfsinnigen Reden dieses Mannes redet, unter Andern: „Ein andermal ließ er sich gegen den Sophokles, als er mit demselben zu einer gewissen Unternehmung abschiffte und Dieser einen schönen Jüngling lobte, so vernehmen: Sophokles! ein Feldherr muß nicht nur reine Hände, sondern auch reine Augen haben."

Nun sagt der ungenannte Biograph, daß Sophokles unter dem Perikles Feldherr gewesen sei, und der Grammatiker Aristophanes sagt in seinem Inhalte der Antigone, daß es in einem Feldzuge wider die Samier gewesen sei. Nach dem Diodorus Siculus aber zog Perikles gegen die Samier in dem vierten Jahre der vierundachtzigsten Olympiade, als Timokles Archon war, welches der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden gleichfalls bestätigt.

Ja, der ganze Krieg wider Anäa scheint nur der Samier wegen unternommen zu sein, weil Die von Anäa mit dem benachbarten Samos in Bündniß standen. Denn Stephanus sagt: *Ἀναια — — ἐστι δε Καριας, ἀντικρυ Σαμου. Κεκληται ἀπο Ἀναιας Ἀμαζονος, ἐκει ταφεισης. — Το ἐθνικον, Ἀναιος.* Stephanus muß die Grenzen von Karien sehr weit ausdehnen, wenn Anäa Samos gegenüber gelegen haben soll. Nach der gewöhnlichen Eintheilung würde es eine ionische Stadt sein. Ueberhaupt aber sind die Grenzen zwischen Jonien und Karien bei den Alten sehr ungewiß.

Eben dieser Stephanus sagt: *Σαμος ἐπιφανης προς τῃ Καριᾳ νησος.* — Und Abrah. Berkel macht die Anmerkung: Nisi *Stephani* verba essent clariora quam *Thucydidis*, fluctuandum nobis foret, an Cariae, an vero Samo haec civitas esset attribuenda. Ejus verba l. IV. ita sunt constituenda, ut sensum ex iis elicias: *Και ἐδοκει αὐτοις δεινον εἰναι, μη ὡσπερ τα ἐν Ἀναιᾳ ἐπι τῃ Σαμῳ γενηται, ἐνθα οἱ φευγοντες των Σαμιων καταστραντες.* *Valla* haec transtulit, quasi *Ἀναια* in Samo esset sita; cum debuisset vertere: *apud* vel *juxta* Samum: nam sic Graeci dicunt *ἐπι τῳ ποταμῳ* et *ἐπι ταις θυραις.*

Anäa ist von Samiern, welche von den Ephesiern mit ihrem Könige Leogorus von der Insel vertrieben wurden, befestigt worden, und von da aus haben sie auch die Insel wieder er-

obert. — Pausanias sagt, daß Anäa *ἐν τῃ ἠπειρῳ τῃ περαν*, in dem gegenüber gelegenen festen Lande gelegen habe.

Diese ganze Anmerkung gehört größtentheils dem Samuel Petit, der aus dem Allen den Schluß zieht, daß Sophokles seine Antigone in dem dritten Jahre der vierundachtzigsten Olympiade habe aufführen lassen, und daß ihn die Athenienser zur Belohnung dafür das folgende Jahr zum Feldherrn ernennet haben, wie es Aristophanes ausdrücklich sagt. — Es wäre also neun Jahr vor dem peloponnesischen Kriege gewesen.

Wider die letzte Kritik des Petit wäre aber dies einzuwenden, daß Perikles die Samier zweimal überwunden hat, und daß Sophokles erst bei dem zweiten Feldzuge Feldherr geworden; welches denn in das dritte Jahr der fünfundachtzigsten Olympiade fallen würde.*)

Wenn Strabo in seinem vierzehnten Buche (S. 446 der Almelov. Ausg.) von der Insel Samos redet, so sagt er: *Ἀθηναιοι δε προτερον μεν πεμψαντες στρατηγον Περικλεα, και συν αὐτῳ Σοφοκλεα τον ποιητην, πολιορκιᾳ κακως διεθηκαν ἀπειθουντας τους Σαμιους· ὕστερον δε και κληρουχους ἐπεμψαν τρισχιλιους, ἐξ ἑαυτων, ὡν ἠν και Νεοκλης ὁ Ἐπικουρου του φιλοσοφου πατηρ.*

Was Plutarch im Nicias von dem Sophokles sagt, ist vielleicht falsch, und er hat den Dichter Sophokles mit dem andern Sophokles verwechselt, so wie er in dem Leben des Perikles den Feldherrn Thucydides mit dem Geschichtschreiber verwechselt zu haben scheint.

Justinus kömmt darin überein, daß Sophokles neben dem Perikles Heerführer gewesen sei. Allein er sagt, es sei gegen die Lacedämonier und nicht gegen die Samier gewesen. Die Stelle ist diese: Inde revocati Lacedaemonii ad Messeniorum bellum, ne medium tempus otiosum Atheniensibus relinquerent, cum Thebanis paciscuntur, ut Boeotiorum imperium his restituerent, quod temporibus Persici belli amiserant, ut illi Atheniensium bella susciperent. Tantus furor Spartanorum erat, ut duobus bellis impliciti, suscipere tertium non recusarent, dummodo inimicis suis hostes acquirerent. Igitur Athenienses adversus tantam tempestatem belli duos duces deligunt, Periclem, spectatae virtutis virum, et Sophoclem, scriptorem tragoediarum,

*) S. *Diod. Sic.* l. XII.: *Thucydid.* l. I. c. 3. — Auch Plutarch gedenkt im Perikles des zwiefachen Kriegszuges gegen die Samier.

qui diviso exercitu et Spartanorum agros vastarunt et multas Achajae civitates Atheniensium imperio adjecerunt. — Justinus, als ein Epitomator, preßt die Zeiten hier gewaltig zusammen, wie man aus dem zweiten Buche des Diodorus Siculus sieht. Der Feldzug des Perikles wider die Lacedämonier geschah schon eine geraume Zeit früher als der wider die Samier.

(P)

Viel Ehre scheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben.] Der Scholiast über den Aristophanes*) sagt hierüber: *Ὁτι ἐπι μισθῳ ἐγραψε τα μελη. Και γαρ Σιμωνιδης δοκει πρωτος σμικρολογιαν εἰςενεγκειν εἰς τα ᾁσματα και γραψαι ᾆσμα μισθου. Τουτο δε και Πινδαρος φησιν αἰνιττομενος.* — — Und nun folgt die Stelle aus Pindar's Isthm., *β.* zu Anfange, die aber hier zum Theil ganz anders gelesen wird als beim Pindar. — — *Το μεν τοι περι των κιβωτων του Σιμωνιδου λεγομενον*, u. s. f.

Ἀλλως. Ὁ Σιμωνιδης διεβεβλητο ἐπι φιλαργυριᾳ· και τον Σοφοκλεα οὐν δια φιλαργυριαν ἐοικεναι τῳ Σιμωνιδῃ. Λεγεται δε ὁτι ἐκ της στρατηγιας της ἐν Σαμῳ ἠργυρισατο. Χαριεντως δε πανυ αὐτῳ λογῳ διεσυρε τους β̀ ἰαμβοποιους· μεμνηται ὁτι σμικρολογοι· ὁθεν ὁ Ξενοφανης κιμβικα αὐτον προςαγορευει· μηποτε δε ἐδοκει Σοφοκλης περι τους μισθους και τας νεμεσεις οψε ποτε φιλοτιμοτερος γεγονεναι.

Und Florens Christianus, in seinen Anmerkungen über eben dies Lustspiel des Aristophanes: De Sophoclis avaritia non adeo res certa, cum postulatus olim a suis fuerit male administratae rei familiaris. Tamen ferunt ex praetura, quam cum imperio in Samo gessit, grandem eum pecuniam conflasse. Unde Xenophanes vocavit eum *κιμβικα*. Est enim *κιμβιξ, ὁ λιαν μικρολογος περι τα χρηματα.* Origo *ἀπο των κιμβιων*, quae sunt *σφηκιαι* vel *μελισσια* ab apibus, quas *parcas* recte Virgilius vocat. — Apud Athenaeum quoque Chamaeleon Simonidem vocavit *κιμβικα* et *αἰσχροκερδη*. Miror autem Aristophanis inconstantiam, qui maximum et prudentissimum poetam et theatri scenici principem ita perstringat et vellicet, quem opere maximo laudavit in *Nebulis*. Sane temperare sibi debuit ab hac scabie, praesertim cum tantus olim

*) *Εἰρηνη*, v. 696.

fuerit ei honos habitus vel ab hostibus, ut, cum bello Siculo multi captivi essent Athenienses, plerisque tamen parsum fuerit propter communicatas ipsis Sophocleas fabulas. Sed prisca comoedia satyra fuit tota; et, quod diximus antea, κακως λεγειν Ἀττικον ἐστι μελι. Nec amicis quidem parcebant comici.

Wider diese Stelle ist Verschiednes zu erinnern. Erstlich soll Aristophanes in den Wolken den Sophokles ungemein gelobt haben. Das glaube ich nicht. Zweitens waren es die Verse des Euripides, welche den Atheniensern so gute Dienste leisteten, und nicht des Sophokles Trauerspiele.

(Q)

Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben.] Suidas sagt, er habe hundertunddreiundzwanzig Stücke spielen lassen, nach Einigen aber noch weit mehrere: ἐδιδαξε δε δραματα ϱκγ΄· ὡς δε τινες, και πολλῳ πλειω. — Der Ungenannte sagt dem Grammatiker Aristophanes zu Folge, daß sich ihre Anzahl auf hundertunddreißig belaufen habe.

(R)

Von den andern ist wenig mehr übrig als der Titel.] Diese sind:

Ἀθαμας.

Sophokles hat zwei verschiedne Tragödien dieses Namens geschrieben. Vielleicht war der Inhalt der einen die klägliche Raserei des Athamas, welche Ovid im vierten Buche seiner Verwandlungen beschreibt. Juno ließ ihn, vornehmlich aus Haß gegen seine Gemahlin, die Ino, rasend machen. In dieser Raserei glaubte er auf der Jagd zu sein und eine Löwin mit zwei Jungen zu verfolgen:

Utque ferae sequitur vestigia conjugis amens,
Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
Brachia tendentem rapit, et bis terque per auras
More rotat fundae rigidoque infantia saxo
Discutit ossa ferox.

Mit dem andern Sohne, Melicertes, floh die gleichfalls rasende Ino davon und stürzte sich mit ihm von einem Felsen ins Meer. — Die Alten stellten den Groll der Götter gegen große Personen und Familien auf ihren Bühnen gern vor. Und was kann in der That schrecklicher sein als der unversöhnliche Haß eines allmächtigen Wesens?

Von dem Inhalte des zweiten Trauerspiels dieses Namens wissen wir etwas mehr. Aus einer Stelle des Aristophanischen Scholiasten in den Wolken erhellt nämlich, daß es die Opferung des Phrixus betroffen habe. Die Tragödie hat können vortrefflich sein; denn die Geschichte ist ungemein und sehr werth, von einem neuen Dichter behandelt zu werden. Sie ist diese: Vor der Ino hatte Athamas die Nephele zur Gemahlin gehabt, mit welcher er den Phrixus und die Helle gezeugt hatte. Die rachgierige Juno gab der Ino in den Sinn, diese Kinder aus dem Wege zu räumen. Es war eben eine große Theurung, und das Delphische Orakel hatte man um Rath gefragt. Ino bestach den Gesandten, welcher den Ausspruch des Orakels holen mußte, und dieser gab vor, das Orakel habe befohlen, den Phrixus zu opfern. Der Vater, wie natürlich, will durchaus nicht darein willigen. Das Volk dringt darauf. Der Prinz selbst verlangt, daß der Wille des Orakels an ihm vollzogen werde. Die Großmuth des Phrixus rührt den Abgesandten. Er entdeckt den Betrug. Athamas ergrimmt, liefert dem Phrixus die Ino in die Hände, um sich nach eignem Gutbefinden an ihr zu rächen. Der edle Phrixus verzeiht ihr. — Ich erzähle die Geschichte nicht völlig so, wie sie sich zugetragen haben soll, und wie sie Apollodor und Hygin erzählen, sondern so, wie ich sie zu brauchen gedächte.

Ἐρεχϑευς.

Erechtheus war der sechste König von Athen. Man findet keine Spur, was der Inhalt dieses Stücks gewesen sei. Aber ich finde einen Zug in seiner Geschichte, der ungemein tragisch ist, und der sich wohl brauchen ließe. Er ward mit den Eleusiniern in Krieg verwickelt. Er fragte das Orakel, wie er sich des Sieges vergewissern solle. Das Orakel befahl ihm, eine von seinen Töchtern zu opfern. Er ersah die jüngste dazu. Aber die übrigen alle wollten dieser grausamen Ehre ebensowohl theilhaft werden. Welch ein Streit unter diesen frommen Schwärmerinnen! Die jüngste ward geopfert, und die übrigen brachten sich zugleich mit ums Leben. — O des verwaiseten Vaters!

Θυεστης.

Auch unter diesem Namen hat Sophokles zwei Trauerspiele verfertigt. Das eine hieß: *Θυεστης ὁ ἐν Σικυωνι*, d. i. Thyest in Sicyon, und kann von dem sonderbarsten schrecklichen Inhalte gewesen sein. Nach der abscheulichen Mahlzeit,

die ihm sein Bruder bereitete, floh er nach Sicyon. Und hier war es, wo er auf Befragung des Orakels, wie er sich an seinem Bruder rächen solle, die Antwort bekam, er solle seine eigne Tochter entehren. Er überfiel diese auch unbekannter Weise, und aus diesem Beischlafe ward Aegisth, der den Atreus hernach umbrachte, erzeugt. — Die Verzweiflung einer geschändeten Prinzessin! von einem Unbekannten! in welchem sie endlich ihren Vater erkennt! Eine von ihrem Vater entehrte Tochter! und aus Rache entehrt! geschändet, einen Mörder zu gebären! — — Welche Situationen! welche Scenen!

(S)

Den Preis hat er öfters davongetragen.] Suidas sagt vierundzwanzigmal, Diodorus Siculus hingegen achtzehnmal, und der ungenannte Biograph: „Den Preis hat er zwanzigmal davongetragen, wie Karystius sagt. Sehr oft hat er den zweiten Preis, niemals aber den dritten erhalten.“

(X)

Der Vorzug, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte, ist der tragischen Ehre des Erstern weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu sein scheint.] Die Stelle ist beim Plato De republ., l. VIII., p. 568 ed. *Steph.* — — Daß allerdings Plato den Vers:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ,

deswegen dem Euripides beigelegt habe, weil er glaubte, alle schöne Sprüchelchen müßten in den Werken dieses Dichters stehen, werde ich unten (in KK) wahrscheinlich genug zeigen.

Die Stelle von der Einheit Gottes steht nicht allein beim Eusebius, sondern auch beim Clemens Alexandrinus,*) aber etwas verändert:

Εἱς ταις ἀληθειαισιν εἱς ἐστιν θεος,
Ὁς οὐρανον τ' ἐτευξε και γαιαν μακρην,
Ποντου τε χαροπον οἰδμα κἀνεμων βιας·
Θνητοι δε, πουλυκερδιᾳ πλανωμενοι,
Ἱδρυσαμεσθα πηματων παραψυχην
Θεων ἀγαλματ' ἐκ λιθινων ἠ ξυλων ἠ χαλκεων
Ἠ χρυσοτευκτων, ἠ ἐλεφαντινων τυπους·
Θυσιας τε τουτοις και κενας πανηγυρεις
Νεμοντες· οὑτως εὐσεβειν νομιζομεν.

*) *Λογ. προτρεπτ.*, p. m. 26.

Auch Justinus Martyr führt diese Verse S. 19 gleichfalls mit einigen Veränderungen an. — Clemens sagt darüber: *ούτοσι μεν ήδη και παρακεκινδυνευμενως έπι της σκηνης την άληθειαν τοις θεαταις παρεισηγαγεν.*

(Z)

Er starb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigsten Olympias.] Beim Suidas steht, er sei sechs Jahr nach dem Euripides gestorben. Dagegen sagt der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden unter jenem Jahre, daß Euripides und Sophokles Beide in demselben gestorben wären.

Eben dieses sagt auch Diodorus Siculus (l. XIII) dem Apollodorus zu Folge. Doch bemerkt Diodor selbst gleich darauf die Verschiedenheit der Meinungen hievon, indem Euripides nach Einigen nicht lange hernach von den Hunden sei zerrissen worden.

(AA)

Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben.] Ich werfe von ungefähr den zweiten Band von Zwinger's Theatro vitae humanae auf, und auf einmal werde ich meinen Sophokles unter den Selbstmördern gewahr,*) und zwar unter denen, die es aus Furcht vor der Schande geworden sind. Ich erstaune; denn ich hatte mir geschmeichelt, daß nicht leicht ein Lebensumstand von diesem Dichter sein müßte, dem ich nicht nachgespürt, den ich nicht erwogen hätte. Die Art seines Todes wird verschieden erzählt, das ist wahr. Aber so! Wer in der Welt hat sie jemals so erzählt? — Valerius Maximus, versichert Zwinger. — Valerius Maximus? — Und was sagt denn Dieser? „Sophocles ultimae jam senectutis, cum in certamen tragoediam dimisisset—— Ganz recht, das sind des Valerius Worte; ich erinnere mich ihrer an dem *dimisisset*, wofür die neuern elenden Ausgaben, z. E. die Minelli'sche, *dedisset* lesen. — — Aber weiter! — ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando tamen una sententia victor, causam mortis gladium habuit. — — *Gladium habuit?* Nimmermehr! — *Gaudium* habuit, heißt es beim Valerius. Er starb vor Freude, daß er endlich dennoch, obschon nur durch eine überwiegende Stimme, die Krone davongetragen hatte.

*) Vol. II l. VII. p. 459.

Nun sehe man, was für Lügen aus einem Druckfehler entspringen können! und aus einem gleichwohl so handgreiflichen! — Doch muß ich auch dieses zu Zwinger's Entschuldigung anführen, daß ihn dieser Druckfehler schwerlich so weit irre geführt haben würde, wenn ihn nicht ein andrer vorhergehender schon vom Wege abgeführt hätte. Anstatt: *aliquando* tamen una sententia victor, liest er nämlich: *aliquanto* tamen, und hat allem Ansehn nach aliquanto zu victor gezogen, als wenn sich Sophokles darüber gekränkt hätte, daß er nur aliquanto victor, nur ein klein Wenig Sieger, nämlich nur durch den Beifall einer einzigen Stimme gewesen wäre. — Sollte übrigens hier nicht anstatt aliquando *tamen* lieber zu lesen sein: aliquando *tandem*?

(FF)

Er hinterließ den Ruhm — — eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten.] In der Schutzrede des Apollonius*) an den Kaiser Domitian kommt Jener zuletzt auch auf den Punkt, daß man es zu einem Stücke seiner Anklage gemacht, daß er die Stadt Ephesus von der Pest befreiet habe. Er leugnet das nicht. Er sagt nur, Ephesus sei eine Stadt, die dergleichen Wohlthat gar wohl verdient habe. *Τις ἀν σοφος*, fährt er fort, *ἐκλιπειν σοι δοκει τον ὑπερ πολεως τοιαυτης ἀγωνα; ἐνθυμηθεις μεν Δημοκριτον ἐλευθερωσαντα λοιμου ποτε Ἀβδηριτας, ἐννοησας δε Σοφοκλεα τον Ἀθηναιον, ὁς λεγεται και ἀνεμους θελξαι της ὡρας ὑπερπνευσαντας.* Wer sollte solche Wunder, Stürme zu besänftigen, einem Dichter zutrauen? Ich hätte des Apollonius Erklärung davon wissen mögen. Denn so gut er es natürlicher Weise zu erklären gewußt hat, wie er die Pest zu Ephesus vorher wissen können, ohne ein Zaubrer, ein *γοης* zu sein, ebenso würde er auch vielleicht die Besänftigung der Winde zu erklären gewußt haben. Und Schade, daß das Kunststück, das Apollonius gehabt hat, die Pest vorher zu empfinden, verloren gegangen ist!

Doch ich kann dies Räthsel lösen. Man erinnere sich, daß Sophokles Päane verfertigt hat, und daß der Päan ein Gesang war, wovon Eustathius**) sagt, daß er ehedem nicht blos, wie noch zu seiner Zeit, zur Abwendung der Pest an den Apoll gerichtet worden, sondern auch zur Dämpfung des Krieges und andrer drohender Uebel: *Ἐστι δε παιων ὑμνος τις εἰς Ἀπολ-*

*) *Philostrat., De vita Apollonii*, l. VIII. c. 7. §. 8.
**) In l. I. *Iliad*. v. 473.

λωνα, οὐ μονον ἐπι πανόει λοιμου, ὡς ἀρτι, ᾳδομενος, ἀλλα και ἐπι πανσει πολεμου — — πολλακις δε και προςδοκωμενου τινος δεινου ᾳδομενος. — Da also der Päan bei allem einbrechenden gemeinen Elende gesungen ward, was läßt sich leichter annehmen, als daß er bei dem damals wüthenden Sturmwinde wird sein gesungen worden, daß Sophokles diesen Päan gemacht, daß die Stürme darauf nachgelassen und man dem Dichter also diese schleunige Wirkung und Erhörung beigemessen?

(II)

Er hinterließ verschiedne Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten.] Seine Söhne hießen: Jophon, Leosthenes, Ariston, Stephanus und Menekli des.

Ueber den Jophon ist der Artikel beim Suidas nachzusehen. Er sagt von ihm: *Ἰοφων Ἀθηναιος τραγικος, υἱος Σοφοκλεους του τραγῳδιοποιου γνησιος ἀπο Νικοστρατης· γεγονε γαρ αὐτῳ και νοθος υἱος Ἀριστων ἀπο Θεοδωριδος Σικυωνιας. δραματα δε Ἰοφων ἐδιδαξε ν΄· ὧν ἐστιν Ἀχιλλευς, Τηλεφος, Ἀκταιων, Ἰλιου περσις, Δεξαμενος, Βακχαι, Πενθευς και ἀλλα τινα του πατρος Σοφοκλεους.*

Wenn Clemens von Alexandrien*) zeigen will, daß auch die Griechen *τους περι ὁτιουν πολυπραγμονας, σοφους ἁμα και σοφιστας παρωνυμως κεκληκασι*, so führt er unter Andern auch die Autorität des Jophon an: *Ἰοφων τε ὁμοιως ὁ κωμικος ἐν Αὐλῳδοις σατυροις, ἐπι ῥαψῳδων και ἀλλων τινων λεγει· — Και γαρ εἰςεληλυθεν πολλων σοφιστων ὀχλος ἐξηρτημενος.* — Dieses satyrische Schauspiel nennt Suidas nicht mit. Er wird aber hier offenbar falsch *κωμικος* genannt; denn die Komödienschreiber verfertigten keine satyrische Stücke.**)

Sein Enkel von dem Ariston, der gleichfalls Sophokles hieß, machte sich auch als tragischer Dichter bekannt. So will es wenigstens Suidas. Hingegen merkt Meursius aus dem Diodorus Siculus an, daß Dieser den zweiten Sophokles nicht für einen Enkel, sondern für einen Sohn des ältern Sophokles ausgebe. Auch die Zeitrechnung sei für die Meinung Diodor's, indem Dieser sage, daß der jüngere Sophokles in dem vierten Jahre der fünfundneunzigsten Olympiade, also neun Jahre nach dem Tode des Vaters, seine erste Tragödie habe

*) L. I. p. 205 *edit. Dan. Heinsii*, L. B. 1616.

**) Vergl. *Fabricii Biblioth. Gr.* Vol. I. p. 729.

aufführen lassen. Mit dem Diodor komme auch der Ungenannte in seiner Beschreibung der Olympiaden überein.

Eben diesen jüngern Sophokles führt auch Clemens Alexandrinus an*) und sagt von ihm, daß er und Patrokles, der Thurier, den Kastor und Pollux für sterbliche Menschen ausgegeben haben: *Πατροκλης ὁ Θουριος και Σοφοκλης ὁ νεωτερος ἐν τρισι τραγῳδιαις*, u. s. f. — Diese Worte übersetzt Gratianus Hervetus**) blos: Patrocles Thurius et junior Sophocles scribunt. Auch die vom Heinsius verbesserte und durchgesehene Uebersetzung läßt die Worte *ἐν τρισι τραγῳδιαις* aus. Ich glaube, sie bedeuten hier so viel als Trilogie.

(KK)

Die gerichtliche Klage, die seine Söhne wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt.] Die hieher gehörige Stelle des Cicero ist in seinem Cato major oder vom Alter (Cap. 7), wo er untersucht, ob die Seelenkräfte im Alter abnehmen: Manent ingenia senibus; modo permaneat studium et industria: nec ea solum in claris et honoratis viris, sed in vita etiam privata et quieta. Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit; quod propter studium cum rem familiarem negligere videretur, a filiis in judicium vocatus est, ut, quemadmodum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum, quasi desipientem, a re familiari removerent judices. Tum senex dicitur eam fabulam, quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse judicibus, quaesisseque, num illud carmen desipientis videretur. Quo recitato, sententiis judicum est liberatus.

Vielleicht mag Sophokles noch in seinem Alter ein Wenig liederlich gewesen sein, welches ihm wenigstens beim Athenäus Schuld gegeben wird.***)

Und doch, wie reimt sich dazu die Probestellung beim Plato?†) Diese hat auch Philostrat in dem Leben des Apollonius wiederholt.††) Er sagt von dem Weltweisen, daß er sich der Liebe ganz und gar zu enthalten vorgenommen

*) *Λογῳ προτρεπτ.*, p. m. 14.

**) P. 30 seiner zu Paris 1590 herausgekommenen Uebersetzung.

***) *Deipnosophist.* l. XII. c. 1; vergl. l. XIII. c. 27.

†) *De republ.*, l. I. p. 329 vol. II. ed. *Steph.*

††) L. I. c. 10.

habe: *ὑπερβαλλομενος και το του Σοφοκλεους· ὁ μεν γαρ τον λυττωντα ἐφη, και ἀγριον δεσποτην ἀποφυγειν, ἐλθων εἰς γηρας.*

(LL)

Auch andere Schriften und Gedichte führt man von ihm an.] Nach dem Suidas schrieb er eine Elegie, Päane und ein prosaisches Werk von dem Chore wider den Thespis und Chörilus.

Von den Päanen wird einer auf den Aesculap vom Philostratus erwähnt.*) — Apollonius ist bei dem Gottesdienste der Weisen in Indien gegenwärtig: *οἱ δε ᾐδον ᾠδην, ὁποιος ὁ παιαν ὁ του Σοφοκλεους, ὁν Ἀθηνησι τῳ Ἀσκληπιῳ ᾀδουσιν.* Sollte man hieraus nicht schließen, dieser Päan sei noch zur Zeit des Philostratus und Apollonius gesungen worden? — Auch in dem Gemälde, welches der jüngere Philostrat vom Sophokles entworfen hat, wird auf diesen Päan angespielt und darauf, daß Aesculap bei ihm eingekehrt sei.

Daß er wider den Thespis und Chörilus schrieb, dient unter Andern auch zur Widerlegung dessen, was Herr Curtius**) von der Verträglichkeit der griechischen Dichter unter einander sagt. Und Sophokles hatte nicht allein mit solchen schlechten Dichtern zu streiten, sondern auch mit dem Euripides; welches ich aus einer merkwürdigen Stelle des Pollux***) beweisen kann, wo er sagt, daß der Behelf, dem Chore das in den Mund zu legen, was der Dichter gern den Zuschauern sagen möchte, sich zwar für den komischen Chor, aber nicht für den tragischen schicke. Unterdessen habe sich doch Euripides desselben in vielen Stücken bedient, und manchmal auch Sophokles, wozu ihm der Streit, den er mit Jenem gehabt, Anlaß gegeben: *Και Σοφοκλης δε αὐτο ἐκ της προς ἐκεινον ἁμιλλης ποιει σπανιακις, ὡςπερ ἐν Ἱππονῳ.*

(MM)

Die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben.] Die vorzügliche Erwähnung des Sophokles beim Virgil ist bekannt:

En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

*) In *Vita Apollonii*, l. III. c. 5.
**) In den Anmerkungen zu s. Uebers. von Aristot. „Dichtk.", S. 104.
***) L. IV. c. 26.

Sabinus und Barnes meinen, Sophokles habe hier blos seinen Namen hergeben müssen, weil der Name Euripides nicht so gut in den Hexameter gegangen sei. Aber diese Leute müssen nicht haben scandiren können. Es kommen in der Anthologie mehr als sechs Epigramme in Hexametern und Pentametern vor, in welchen allen der Name Euripides befindlich ist.

Freilich bemerkt Cölius Rhodiginus,*) daß die vorletzte Silbe in diesem Namen vom Sidonius Apollinaris lang gebraucht werde:

Orchestram quatit alter Euripīdes.

Apud Ionem quoque, setzt er hinzu, id ipsum invenias:

Χαιρε μελαμπεπλοις Εὐριπιδη ἐν γυαλοισιν.

Sunt, fährt er fort, qui corripiant tum graece tum latine, ut in eo:

Nulla aetate tua, Euripides, monumenta peribunt.

Aber in dem Verse des Jon ist ja die vorletzte Silbe kurz, und die dritte von der letzten ist lang, eben wie in allen den gedachten Sinngedichten der Anthologie. Sogar der Virgilische Vers:

Sola Sophocleo — — —,

könnte ebenso gut heißen:

— —◡◡—
Sola Euripideo — — —.
—◡——

Hieße es, wie beim Sidonius, Euripīdes, so ginge der Name freilich in keinen Hexameter.

(NN)

Verschiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat.] „Er wird", sagt Suidas, „wegen seiner Süßigkeiten die Biene genannt." — Der ungenannte Biograph giebt eine andere Ursache an: „weil er sich von allen das Schönste und Beste auszulesen gewußt habe".

Phrynichus Arabius in seinen Büchern *Σοφιστικης παρασκευης*, wovon sich ein Auszug beim Photius findet,**) nennt den Aeschylus *τον μεγαλοφωνοτατον*, den Sophokles *τον γλυκυν* und den Euripides *τον πανσοφον*.

Wider diesen Zunamen des Süßen, wenn er ihm wegen der Lieblichkeit seiner Verse wäre beigelegt worden, ließe sich eine

*) L. XXIV. c. 10.
**) P. 324. ed. *Andr. Scholti,* 1653.

Anmerkung des Muretus*) anführen. Dieser bemerkt es als eine von den anstößigsten Härten der Rede, wenn der nämliche Mitlauter sehr oft und nahe hinter einander vorkommt. Er führt zum Beispiele folgende Verse aus der Medea des Euripides an, wo Jene dem Jason vorwirft, er sei durch ihren Beistand allein gerettet worden:

Ἐσωσα σ' ὡς ἰσασιν Ἑλληνων ὁσοι
Ταυτον συνεισεβησαν Ἀργειων σκαφος.

Die häufige Wiederholung des σ, besonders in dem ersten dieser Verse, gab den komischen Dichtern Plato und Eubulus zum Spotte Gelegenheit. Muretus fährt fort, ein zweites Beispiel dieser Härte zu geben: Alterum, sagt er, Sophoclis; et quidem ea in fabula, quae quasi regnum possidere inter tragoedias dicitur. Ibi enim Oedipus cum Tiresia jurgans eique et aurium et mentis et oculorum caecitatem objiciens, hoc eum versu indignabundus incessit:

Τυφλος τα τ' ὠτα, τον τε νουν, τα τ' ὀμματ' εἰ,

ubi cum saepius etiam inculcaverit literam τ, quam ille alter literam σ, tamen Euripides dicacium aculeos expertus est, Sophocles a nemine, quod sciam, notatus.

(OO)

Von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm Schuld giebt.] Ueber die Diebstähle des Sophokles soll Philostratus der Alexandriner ein ganzes Buch geschrieben haben.

Ich weiß nicht, was ich von dem Inhalte dieses Buchs denken soll. Ohne Zweifel aber wird er sie nicht besser bewiesen haben, als Clemens Alexandrinus uns ähnliche Diebstähle, deren sich die Griechen gegen einander schuldig gemacht haben sollen, bewiesen hat.

Clemens will in dem sechsten Buche seiner Stromata darthun, daß die Griechen viele Wahrheiten aus den Büchern der Offenbarung gestohlen haben. In dieser Absicht sucht er vorläufig zu beweisen, daß die Griechen überhaupt zu gelehrten Diebstählen sehr geneigt gewesen und sich unter einander selbst bestohlen haben. *Φερε, μαρτυρας της κλοπης αὐτους καθ' ἑαυτων παραστησωμεν τους Ἑλληνας.* Was Wunder also, fährt er fort,

*) *Lect. var.* l. I. c. 15.

da sie sich selbst bestohlen haben, daß auch wir von ihnen nicht unbestohlen geblieben sind?

Er führt hierauf verschiedene Dichter und Schriftsteller an, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, und bringt Stellen aus ihnen bei, die so ziemlich einerlei Gedanken oder einerlei Gleichniß, zum Theil mit einerlei Worten, enthalten. Als aus dem Orpheus, Musäus, Homer; aus dem Homer, Archilochus und Euripides; aus dem Aeschylus, Euripides und Menander.

Und endlich sagt er, daß das Nämliche auch von solchen Verfassern zu beweisen sei, die zu gleicher Zeit gelebt hätten und Nebenbuhler um einerlei Ruhm gewesen wären. *Λαβοις δ' ἀν ἐκ παραλληλου της κλοπης τα χωρια και των συνακμασαντων και ἀνταγωνισαμενων σφισι, τα τοιαυτα.* — Und nun führt er verschiedene ähnliche Stellen aus dem Sophokles und Euripides an, um zu beweisen, daß Diese einander bestohlen haben.

Allein es sind alles Stellen, welche solche Gedanken enthalten, die ganz gewiß weder der Eine noch der Andre damals zuerst gehabt haben. Es sind allgemeine Wahrheiten, auf die zwei Dichter, die nie von einander etwas gehört haben, nothwendig fallen müssen. Z. E. Euripides sagt im Orest:

Ὠ φιλον ὑπνου θελγητρον, ἐπικουρος νοσου.

Und Sophokles in der Eriphyle:

Ἀπελθ' ἐκεινης ὑπνον ἰητρον νοσου.

Sie sagen Beide, daß der Schlaf ein wohlthätiger Arzt für mehrerlei Uebel sei; deswegen sollen sie einander ausgeschrieben haben! Ferner, Euripides sagt im Ktimenus:

Τῳ γαρ πονουντι και θεος συλλαμβανει.

Und Sophokles im Minos:

Οὐκ ἐστι τοις μη δρωσι συμμαχος τυχη.

Wenn Einer von dem Andern diese Stellen hätte entlehnen müssen, so hätte man Dem, der sie entlehnte, zurufen können, was man dem Allerunwissendsten zurief: Ne Aesopum quidem legisti. Denn Aesopus hat schon ein Märchen, welches diese Lehre einschärft.

Euripides im Alexander:

Χρονος δε δειξει· ᾡ τεκμηριῳ μαθων
Ἠ χρηστον ὀντα γνωσομαι σε, ἠ κακον.

Und Sophokles im Hipponus:

Προς ταυτα κρυπτε μηδεν· ὡς ὁ πανθ' ὁρων
Και παντ' ἀκουων, παντ' ἀναπτυσσει χρονος.

Beide sagen: Die Zeit bringt Alles an das Licht. Folglich hat Einer den Andern ausgeschrieben.

Unterdessen kann man aus diesen Stellen, die vielleicht Clemens dem Sophisten Hippias, den er bald darauf als Einen nennt, der von ähnlicher Materie geschrieben, abgeborgt hat, so viel schließen, daß die bekannte Zeile:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ,

schwerlich weder beim Euripides noch beim Sophokles damals vorgekommen sei. Diese hätte Einer dem Andern nothwendig müssen gestohlen haben. Und das hätte Hippias oder Clemens gewiß nicht anzumerken vergessen.

(PP)

Kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können.]

I. Von des Sophokles Schauspielern.

1. Klidemides, dessen Aristophanes in den Fröschen, V. 803, gedenkt, soll, wie der Scholiast sagt, nach dem Apollonius des Sophokles Schauspieler, nach dem Kallistratus aber vielleicht ein Sohn des Sophokles gewesen sein.

2. Tlepolemus, dessen gleichfalls Aristophanes in den Wolken, V. 1269, gedenkt, wobei der Scholiast sagt: *ἀλλοι δε τραγικον ὑποκριτην εἰναι τον Τληπολεμον, συνεχως ὑποκρινομενον Σοφοκλει.*

3. Vielleicht auch Polus, von welchem Gellius, l. VII. c. 5, Folgendes erzählt: Histrio in terra Graecia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antestabat. Nomen fuisse ajunt Polum. Tragoedias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum cum satis visus est eluxisse, rediit ad quaestum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulae argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra comploret commisereaturque interitum ejus, qui per vim extinctus existimatur. Igitur Polus lugubri habitu Electrae indutus ossa atque urnam a sepulcro tulit filii et quasi Oresti amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est. — Vergl. *Gyrald.* Dial. VI., p. m. 692.

II. Von Andern, welche den Namen Sophokles geführt haben.

1. Xylander hat in seinem Verzeichnisse der Schriftsteller, welches im Thesaurus des Stephanus angeführt wird, einen Sophokles Larissäus als Einen, dessen Stephanus unter *Κρανεια* gedenke. Allein Maussacus hat es in seinen Noten über den Harpokration bereits angemerkt, daß beim Stephanus nicht *Σοφοκλης Λαρισσαιος*, sondern *Λαρισσαιαις* zu lesen und darunter das Schauspiel *Λαρισσαιαι* zu verstehen sei. — Vergl. Berkel's Anmerkungen über den Stephanus, S. 476.

Auch hieß einer von den Scholiasten, welche über des Apollonius Argonautika commentirt haben, Sophokles. Dieses Scholiasten gedenkt Stephanus unter *'Αβαρνος*. Und unter *Καναστρον*, wo es ausdrücklich heißt: *Σοφοκλης ὑπομνηματιζων τα 'Αργοναυτικα*. Die noch itzt vorhandenen Scholien über den Apollonius scheinen nur ein Auszug aus den Scholien dieses Sophokles, des Lucillus Tarrheus und des Theon zu sein.

3. Von dem Sophokles, welcher die Philosophen aus Athen vertrieb, sehe man den Jul. Pollux im neunten Buche.

III. Von den Sprichwörtern, zu welchen Sophokles Gelegenheit gegeben hat.

Dahin gehört besonders der sprichwörtliche Ausdruck: *Equus Sophocleus*.

Philostrat sagt in seinen Lebensbeschreibungen der Sophisten, daß er den Damianus zu verschiedenen Malen zu Ephesus in seinem Alter besucht habe, und setzt hinzu: *και εἰδον ἀνδρα παραπλησιον τῳ Σοφοκλειῳ ἱππῳ. Νωθρος γαρ ὑφ' ἡλικιας δοκων, νεαζουσαν ὁρμην ἐν ταις σπουδαις ἀνεκτατο.*

Cölius Rhodiginus*) erklärt dies Sprichwort auf folgende Weise: Quod autem de equo dictum Sophocleo est, arbitror in eo allusum ad tragici cothurni majestatem, qui sit veluti *equestris*, comicae humilitatis ratione. Unde in Arte Poetica Horatius:

Et tragicus plerumque dolet sermone *pedestri*.

Vel quia poetae furoris divini afflatu perciti vicem equi implent, equitis vero insidens numen, sive is Apollo sit, sive Musa, sive

*) *Lect. antiqu.*, l. XXI. c. 20.

quivis alius. Nam et in Sibylla hoc ipsum servavit poeta nobilis:

— — — et frena furenti
Concutit, et stimulos sub pectore vertit Apollo.

In dem folgenden Capitel aber besinnt er sich eines Bessern. Er gedenkt nämlich des κολωνος ἱππειος und sagt: Ad quod forte proverbium respectet, quod de equo Sophocleo praeteximus, eo quidem proclivius, si inibi quoque habitavit Sophocles, quod in quinto De finibus Cicero significat.

Doch Beides taugt nichts. Das Pferd geht hier weder auf das Eine noch auf das Andre, auch nicht darauf, daß Sophokles selbst in seinem Alter solch ein Pferd gewesen sei, sondern auf das Gleichniß zu Anfange der Elektra, wo Orest sagt:

Ὡςπερ γαρ ἱππος εὐγενης, κἀν ᾐ γερων,
Ἐν τοισι δεινοις θυμον οὐκ ἀπωλεσεν,
Ἀλλ' ὀρθον οὐς ἱστησιν· ὡςαυτως δε συ
Ἡμας τ' ὀτρυνεις, κἀυτος ἐν πρωτοις ἑπῃ.

(QQ)

Fehler der neuen Literatoren in der Erzählung seines Lebens.] Barnesius*) versteht die Worte des Scholiasten ganz falsch, in welchen gesagt wird, daß die Komödienschreiber den Sophokles unangetastet gelassen haben: Ἀλλ' οὐδ' ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιστοκλεους ἀποσχομενων.

*) In *Vita Euripidis*, p. IV.

Fragment einer Uebersetzung vom „Ajax" des Sophokles.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Minerva. Wie ich Dich schon oft, Sohn des Laertes, dem Feinde den Vortheil abzujagen schlau bemüht erblickte, so erblicke ich Dich auch itzt hier unter den Schiffsgezelten des Ajax am äußersten ihm anvertrauten Ende des Lagers. Du spähst und spürst und zählst und missest alle seine frischen Tritte, um zu wissen, ob er drinnen oder nicht drinnen ist. Wie wohl leitet Dich gleichsam der untriegliche Geruch des lakonischen Windspiels! Er ist wieder drinnen, der Mann! Schweiß rinnt ihm von dem Antlitze und Blut von den mörderischen Händen. Was siehest Du noch so scharf nach dieser Thür? Du darfst mir nur sagen, warum Du Dir diese Mühe giebst, und Du kannst von mir Alles erfahren.

Ulysses. O Stimme Minervens, mir Wertheste unter den Göttern! Denn nur allzu wohl, ob Du gleich unsichtbar bist, kenne ich Deine Stimme, und mein Geist ist bekannter mit ihr als mit dem ehernen Klange der tyrrhenischen Drommete! Wie solltest Du es nicht wissen, daß ich dieses feindseligen Mannes, des Ajax wegen mich hier herumtreibe! Ihm und keinem Andern suche ich auf die Spur zu kommen. Er hat uns diese Nacht eine That verübet, deren sich kein Mensch vermuthet hätte, wenn er sie anders verübt hat. Denn noch wissen wir nichts Gewisses; wir vermuthen es nur, und freiwillig habe ich mich selbst der weitern Nachforschung unterzogen. Es findet sich alles unser Beutevieh schändlich zugerichtet und sammt den Hütern erwürgt. Jedermann glaubt ihm die Schuld beimessen zu dürfen, und eine Wache hat ausgesagt, sie habe ihn ganz allein mit bluttriefendem Schwerte über das Feld laufen sehen. Sogleich machte ich mich auf, und die Fußtapfen, die ich hier erblicke, bestärken mich zum

Theil, zum Theil verwirren sie mich auch: ich kann nicht begreifen, wessen Fußtapfen es sind.*) — Aber Du kommst! und wie erwünscht! Deiner leitenden Hand, der ich mich immer überließ, überlass' ich mich noch.

Minerva. Das weiß ich, Ulysses. Ich hielt Dein Spähen genehm und ging Dir sogleich entgegen.

Ulysses. Gütigste Göttin! so ist sie nicht vergebens, meine Mühe?

Minerva. Er ist der Thäter! Er ist es!

Ulysses. Und was hat ihn zu so etwas Widersinnigem vermögen können?

Minerva. Der wüthende Zorn über die ihm abgesprochnen Waffen des Achilles.

Ulysses. Aber die Heerde — warum fiel er über die her?

Minerva. Er glaubte seine Hände mit Eurem Blut zu färben.

Ulysses. Und also galt es den Griechen?

Minerva. Sie würden es auch empfunden haben, wenn ich nicht gewesen wäre!

Ulysses. Welche Verwegenheit! welche Tollkühnheit!

Minerva. Es war Nacht, er war allein und ging als ein Meuchelmörder auf Euch los.

Ulysses. Wie weit, wie nahe kam er denn dem Ziele?

Minerva. Schon nahte er sich den Zelten beider Feldherren.

Ulysses. Und was hielt da seine rasende Faust?

Minerva. Ich! — Ich störte ihm diese grausame Freude. Mit täuschenden Bildern füllte ich sein Auge und wandte ihn gegen die vermischten Heerden, gegen die Hüter des sämmtlichen Beuteviehs. Welch ein Metzeln! Alles hieb er um sich in Stücke. Bald glaubte er, beide Atriden mit eigner Hand zu morden, bald gegen einen andern Heerführer zu wüthen. Denn ich reizte den Wahnwitzigen und ließ die grausamste der Erinnen gegen den Tobenden los.

*) *Δια την μανιαν*, sagt der Scholiast sehr wohl, *δυςιχνευτος και έπιτεταραγμενη ή βασις γεγονε του Αίαντος.* Der Gang eines Rasenden nämlich ist so verwirrt, daß man aus seinen Tritten nicht klug werden kann.

Alphabetische Uebersicht
der in diesem Bande enthaltenen Aufsätze.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Lessing, Gotthold Ephraim

Lessing's Werke

Berlin c. 1874